Il processo a Carnevale

Farse giuridiche e antisemitismo a Norimberga alla fine del Quattrocento

di Patrizia Grimaldi Pizzorno

> Allestiamo qui, noi, un giudizio
> Per capire da soli che cosa è bene.
> Ha detto dunque Giobbe: «io sono nel giusto
> E Dio ha negato il mio diritto».
> Contesto la mia sentenza,
> Sono trapassato da freccia, irrimediabilmente,
> ma senza colpa.
> *Il libro di Giobbe* 34. vv. 4-7

Il *Fastnachtspiel*, o farsa carnevalesca, primo esempio di teatro autenticamente non religioso della Germania prima della Riforma, si affermò nel Quattrocento a Norimberga in un contesto specificamente urbano e collegato alle corporazioni medievali. Le farse carnevalesche, recitate da attori dilettanti nelle taverne o su palcoscenici di fortuna nei cortili di uso pubblico, nelle locande e talvolta in case private erano parte integrante del Carnevale di quella città, lo *Schembart*, che prendeva nome dalla maschera del Selvaggio, simbolo della festa e protagonista indiscusso delle farse.

L'emergere e l'affermarsi dei *Fastnachtspiele*, come si vedrà, fu coevo di due eventi chiave nella costruzione dello Stato nella prima età moderna. Uno era costituito dalla trasformazione e sviluppo del sistema giuridico tedesco, nella sua fase centrale di ricezione della procedura inquisitoriale, che culminava nella *Constitutio Criminalis Carolina* del 1532. L'altro era costituito dal deterioramento della condizione giuridica degli ebrei, conseguente al diffondersi dell'antisemitismo politico e militante che toccò il suo apice nel 1499 con l'espulsione degli ebrei dalle città imperiali di Norimberga e Ulm[1]. Come si vedrà, nelle farse carnevalesche di Hans Folz, veri manifesti antisemiti a servizio della propaganda della Municipalità di Norimberga, questi due eventi vengono rappresentati adottando la modalità giudiziale

[1] Adotto qui la distinzione di Arno J. Mayer, (*Why the Heavens not Darken? The Final Solution in History*, New York, Pantheon Books, 1988, p. 5) e uso il termine «antisemitismo» quando mi riferisco a forme istituzionalizzate del pregiudizio «personale» antiebraico, forme che possono essere anche politiche; oppure con riferimento a idee o azioni che propugnano di istituzionalizzare tale pregiudizio. Inoltre, uso sempre «antisemitismo», quando il pregiudizio include riferimenti anche impliciti a «razza». Per esempio, i riferimenti agli «ebrei rossi», nel contesto delle «razze mostruose» sono «antisemiti». Quando uso «antigiudaismo» mi riferisco invece a sentimenti o azioni ostili nei riguardi della religione ebraica, o degli ebrei in quanto aderenti a quella religione.

della «morte di Carnevale» e sostituendo la tradizionale figura dell'uomo selvatico con lo *Jud*, l'ebreo.

1. Il Carnevale di Norimberga

Il Carnevale di Norimberga fu ufficialmente istituito nel 1348 quando l'imperatore del Sacro Romano Impero Carlo IV concesse alla potente corporazione dei macellai di Norimberga il privilegio di organizzare e finanziare lo *Schembart* per ricompensarli della loro fedeltà al consiglio dei nobili durante una rivolta degli artigiani. Proscrizioni municipali volte a controllare gli eccessi della festa furono emanate in diverse occasioni, ma fu solo nel 1539 che la festa venne definitivamente soppressa. La città celebrava il Carnevale con una grande e elaborata danza in costume, sontuose parate di maschere e carri allegorici. L'assalto e la distruzione della *Hölle*, un carro allegorico, castello o nave dei folli, simbolo dell'inferno era, con la corsa di maschere «selvatiche» o *Schembartlauf*, l'evento *clou* del Martedì Grasso di Norimberga (Fig. 1)[2]. Entrambe le manifestazioni, come avveniva dappertutto in Europa, spesso degeneravano in violenta protesta sociale e vendette individuali. Ma la licenza carnevalesca, di solito ben organizzata e controllata dalle autorità, poteva sfuggir di mano. Così avvenne nel 1538 quando un personaggio di spicco della città, Andreas Osiander, zelatore protestante che andava da tempo predicando contro le festività pagane e cattoliche fu messo in ridicolo dagli stessi organizzatori della festa. La *Hölle,* con in cima il fantoccio di Osiander, fu bruciata e la casa del prelato presa d'assalto dai corridori mascherati e dalla folla eccitata. La protesta di Osiander al consiglio municipale, il timore del sempre crescente potere delle gilde e, in genere, la volontà riformatrice di cancellare una volta per tutte le pratiche e le festività legate alla Chiesa di Roma contribuirono alla definitiva proibizione dello *Schembart*.

Il motivo ispiratore del *Fastnachtspiel* era lo *Schembartlauf* o corsa di Carnevale, che si configurava come un conflitto tra l'indomita forza naturale del Carnevale, impersonato dallo stesso *Schembart,* il selvatico e gigantesco corridore, e la sobrietà quaresimale della società civile[3]. I *Läufer*, erano uomini alti e robusti coperti da elaborate

[2] Cfr. J.M. Rudwin, *The Origin of the German Carnival Comedy*, New York. G.E. Stechert & Co, 1920, pp. 4-11.

[3] Dei quasi 150 testi di Fastnachtspiele esistenti, quasi tutti anonimi, circa 110 ebbero origine nella città di Norimberga. Tutti i riferimenti ai testi delle commedie carnevalesche tedesche sono tratti da H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, Bibliothek des literarischen Vereins, 1853-1859, Stuttgart, 1853-58.

maschere demoniache fatte di corteccia d'albero e costumi fatti con stoppa di lino e foglie. Il vero divertimento cominciava quando questi giganti cominciavano a rincorrere, catturare e battere con grossi e nodosi randelli gli spettatori. La festa, per quanto riformata, conservava pur sempre gli elementi terrifici dei rituali germanici di eliminazione i *dies spurci* di febbraio, gli antichi *Spurcalia*, interdetti da Carlo Magno[4].

2. La maschera del selvaggio

Protagonista del Carnevale di Norimberga e motivo ispiratore dei *Farstnachtspiele*, lo *Schembart*, il gigantesco corridore, come tutte le maschere del Carnevale europeo, deriva dall'archetipo dell'*omo selvaticus* (Fig. 2). La maschera del selvaggio, composta da un miscuglio di elementi ritrovabili sia nei bestiari fantastici che nei repertori iconografici di spiriti silvani, satiri pelosi e cornuti, panciuti demoni della fecondità appartiene al folclore, ritorna nel folle *wodewose* inglese, vestito interamente di pelli e decorato con foglie di quercia e edera, come nell'impeciato e impiumato *selvanel* veneziano. Il selvaggio incarna la *bête humaine* che discende dagli altipiani o emerge dalle notte; nei panni dell'ubiquo Alichino, con la sua veste di stracci, esso è lo spirito diabolico che conduce la terrificante truppa di demoni, l'orda selvaggia or *mesnie Hellequin*[5].

In un'epoca sconvolta da guerre di religione, decimata dalla Peste Nera e ossessionata dall'idea della fine del mondo, *omo selvaticus* divenne il protagonista e capro espiatorio di giochi e farse carnevalesche. Nei giorni di «pubblica liminalità» tra il Carnevale e la Quaresima, la maschera individuale del selvaggio incarnava antiche e oscure paure e calamità altrimenti inspiegabili[6]. Figure sostitutive del selvaggio cominciarono ad apparire nelle feste di tutta Europa; nel dramma sociale le maschere di ebrei e saraceni, zingare, rozzi contadini, gobbi, e altri «mostri» liberavano l'irrazionalità, stimolavano l'antagonismo; la «follia» del Carnevale diveniva contagiosa come la peste. Alla fine del Quattrocento nei *Fastnachtspiele* di Norimberga, che dello *Schembart* conservava gli elementi più selvaggi, comparve la

[4] Cfr. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954, vol. VI., p. 565.

[5] Si vedano F. Neri, *La maschera del selvaggio. Letterature e Legende*, Torino, Caintore, 1951, p. 168; R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952, pp. 50-54; P. Camporesi, *La Maschera di Bertoldo*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 49-89 e A. Toaff, *Mostri Giudei, L'immaginario ebraico dal medioevo alla prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 3-8.

[6] Cfr. V. Turner, *Liminality and the Performative Genres*, in J. MacAloon (a cura di), *Rite, Drama, Festival, Spectacle Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia, ISHI, 1984, pp. 10-41.

maschera pallida e nasuta dell'ebreo deicida, *Jud*, in sostituzione del folle, *Narr*, e del bifolco, *Bauer*[7].

Come si vedrà, nelle farse antisemite di Hans Folz, l'ebreo dalla ispida barba rossa diventava il portavoce di una razza e di una religione, mai completamente ripudiata, e identificata con il diavolo e con il cannibalistico paese della Cuccagna, l'apocalittico Gog e Magog.

3. Modalità giuridiche della morte di Carnevale

Protagonista delle rappresentazioni del folclore, l'uomo selvatico il giorno prima di Quaresima veniva stanato, poi tra grugniti e urla catturato e quindi dopo esser stato incatenato, veniva trascinato sul luogo di una pubblica e sommaria esecuzione. Così pare avvenisse anche nelle antiche rappresentazioni, delle quali rimane solo una vaga testimonianza nel *magnus ludus de homine selvatico,* messo in scena a Padova nel 1208. Il canovaccio di tali rappresentazioni, spesso includeva un processo sommario: il selvaggio *figura* del Carnevale, prima o in luogo di essere ucciso veniva trascinato di fronte ad una corte di giustizia[8]. Nel corso del tredicesimo secolo, con le trasformazioni epocali nel sistema legale e ecclesiastico, il rito-spettacolo dell'umiliazione e dell'espulsione del Carnevale acquistò nuove e più complesse modalità legali e penitenziali. Come la procedura criminale aveva abbandonato la prova del giudizio divino, attraverso l'ordalia, il giuramento e il combattimento, per il nuovo processo inquisitorio, così anche il contrasto armato tra Carnevale e Quaresima lasciò le giostre di piazza e si spostò nelle finte aule di tribunale allestite dagli autori della nuova classe media, sulle tavole di improvvisati palcoscenici, nelle taverne e nei mercati delle città[9].

Ma fu nel quindicesimo e sedicesimo secolo che il tema agonistico del contrasto di Carnevale e Quaresima acquisì un più esplicito carat-

[7] La maschera dell'ebreo non é un maschera molto diffusa del carnevale europeo, si possono trovare esempi isolati, come nella raccolta di maschere veneziane del Bertelli. Cfr. L. Padoan Urbani, *Il Carnevale Veneziano nelle Maschere Incise da Francesco Bertelli*, Venezia, Il Polifilo, 1986.

[8] Neri, *La maschera del selvaggio*, cit., p. 27; Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*, cit., p. 51.

[9] Nel folclore il repertorio di rituali giudiziali e penitenziali (processi, confessioni e condanne a morte di selvaggi e animali è vasto. A parte il classico *The Dying God* di Frazer, si veda P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 228-292. A. Van Gennepp, *Manuel de Folklore Française Contemporaine*, Paris, 1936, vol. III, 1, p. 982, cita numerosi esempi, ma li vede non come riti di espulsione del male, ma piuttosto come riti di passaggio, una *cérémonie de terminasion dramatisée*. Per animali in situazioni giuridiche, si veda S. Thomson, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, etc.*, Helsinki, 1932-36; per tribunali di giovani, cfr. Y.-M. Bercé, *Fête et Révolte*, Paris, Hachette, 1976, pp. 37-39.

tere giudiziale e penitenziale. Il rito-spettacolo della morte di Carnevale e della fine del suo regno acquistò le modalità della nuova procedura criminale. Quaresima, dall'alto del seggio di una finta Corte di Assise giudicava Carnevale che veniva inevitabilmente condannato all'esecuzione o all'espulsione. Nelle farse legali il processo di Carnevale aveva la funzione di riaffermare le norme di condotta dell'Europa Cristiana e il condannato sicuramente personificava l'astratto concetto di «non-civilizzazione».

Fine a tutto il Cinquecento, le farse di carnevale a tema giuridico, in Francia come in Inghilterra, venivano messe in scena dalle associazioni ludiche giovanili delle scuole di legge e delle Università[10]. Le farse giuridiche dell'associazione degli studenti di legge di Parigi, la *Basoche*, come i *plays* degli studenti delle *Inns of Courts* di Londra mostrano, sebbene in modo diverso, la commistura della cultura «alta» con quella «bassa»; della letteratura con il folclore; del diritto e della religione con i suoi equivalenti popolari[11]. In Germania invece, nella pur cospicua produzione goliardica non troviamo un *corpus* di farse propriamente giuridiche in volgare messe in scena dagli studenti universitari[12]. L'unica farsa giuridica prodotta in ambiente accademico fu scritta dall'umanista e studioso tedesco Johannes Reuchlin (1455-1522), che conosceva bene sia la Francia che l'Italia. Reuchlin scrisse, ma in latino, due commedie, entrambe atipiche rispetto alla drammaturgia umanistica delle università di Tübingen e Heidelberg, e Ingolstadt, alle quali fu legato. Una di esse, *Scenica Progymnasmata: hoc est Ludicra praeexercitamenta*, non è altro che un rifacimento abbreviato della farsa giudiziaria più famosa della *Basoche* parigina, *Maître Pathelin.* La commedia di Reuchlin, meglio nota col titolo *Henno,* dal nome del protagonista, andò in scena la prima volta nel gennaio 1497 a Heidelberg, fu poi rappresentata ripetutamente anche altrove e nel 1531 Hans Sachs la tradusse in tedesco[13]. A Norimberga gli umanisti tedeschi che alla fine del Quattrocento continuavano a disdegnare il volgare non godevano di grande popolarità e la città, pur priva di università, confermando la sua «politica» anti-umanistica, con un gesto di aperta ostilità nel 1454 escluse i «dottori» dal consiglio municipale.

Nel vasto repertorio del teatro popolare carnevalesco troviamo invece numerose farse a tema giuridico, prodotte, come tutti i *Fastnacht-*

[10] N. Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975.

[11] P. Grimaldi-Pizzorno, *Justice at Play or the Play of Justice*, in «Ludica, annali di storia e civiltà del gioco», 8, 2002, pp. 115-127; A. Gurerevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 176-211.

[12] Cfr. M. Chiabò (a cura di), *Convegno Internazionale Spettacoli Studenteschi nell'europa Umanistica: Anagni*, Roma, F. Doglio, 1998.

[13] *Henno*, a cura di H.C. Schnur, Stuttgart, Reclam, 1970; J. Parmentier, *Le Henno de Reuchlin et la farce de Maistre Pierre Pathelin*, Paris, E. Leroux, 1884.

*spiel*e soprattutto nell'ambiente «borghese» di Norimberga e scritte da artigiani per altri artigiani. Dal prolifico fabbro Hans Rosenplült (c. 1400-1460) al suo più giovane contemporaneo il cerusico e stampatore Hans Folz di Worms (1435-1513) al ciabattino nonché poeta-impresario Hans Sachs gli autori dei *Fastnachtspiele* erano artigiani, tappezzieri, stagnini, imbianchini, orafo apprendisti delle gilde. Così, a differenza del teatro della *Basoche*, il *Fastnachtspiel* non era legato all'élite culturale o mercantile; né l'aristocrazia di Norimberga, con la rara eccezione di qualche giovane patrizio o ricco borghese che talvolta prendevano parte agli spettacoli, incoraggiava le commedie carnevalesche o partecipava all'organizzazione della festa. È anzi documentato che il consiglio municipale (aristocratico) esercitava una stretta censura sul *Fastnachtspiel*. Era il *Bürgermeister* a imporla, con una serie di proibizioni miranti a porre un limite ai ben noti eccessi del Carnevale e a tenere efficacemente sotto controllo il palcoscenico popolare. Oltre alle solite restrizioni, applicate in tutta Europa durante i festeggiamenti carnevaleschi, come per esempio la messa al bando delle maschere (*Schembart*), del linguaggio sconcio, del comportamento orgiastico e così via, il produttore di una commedia (*Hauptmann*) doveva sottoporre il proprio nome nonché titolo e contenuto della prevista commedia al *Burgermeister* a garanzia del rispetto dei requisiti di decenza e moralità imposti dal consiglio municipale.

Come su tutti gli altri palcoscenici popolari in Europa dunque anche nelle locande, nei cortili e nelle case di Norimberga, gli attori dilettanti, esclusivamente di sesso maschile, rappresentavano farse ispirate a episodi giudiziari di vita quotidiana, alla sessualità ai rapporti di potere tra i sessi (corteggiamento, matrimonio, adulterio, stupro, ecc.) in cui giovani e vecchi, ricchi e poveri uomini e donne si scontravano subendo il potere di corruzione del denaro del sesso[14]. I *Fastnachtspiele* ripropongono i temi del «dramma sociale» del Carnevale con tutti i suoi eccessi; nel mangiare, nel bere, nelle pratiche sessuali, con il rovesciamento dell'ordine naturale, sociale, politico e linguistico. Come le farse e le *sotties* francesi, questo era un *théâtre en liberté*, noto per l'ossessiva sconcezza del linguaggio, le ambientazioni nei bassifondi, l'erotismo, le oscenità, i riferimenti scatologici, la satira e infine per le critiche alla società e alla religione.

[14] Durante il Carnevale romano si recitavano su carri le giudiate, anonime farse plebee a sfondo giuridico nelle quali un «giudio», da qui il nome, veniva processato e condannato. La prima giudiata a stampa, del Briccio, risale ai primi anni del 1600.

4. Dal «Fastnachtspiel» al «Gerichtsspiel»

Dal punto di vista della storia letteraria, il fattto che gli autori di *Fastnachtspiele* spesso rappresentavano il contrasto tra Carnevale e Quaresima sotto forma di processo, sebbene non fossero essi stessi studenti di legge come i *Basochiens* parigini o gli *Inners* londinesi, si può spiegare con il fatto che per caratteristiche originali e struttura, cioè per il genere stesso, il *Fastnachtspiel* ben si adattava alla forma giudiziaria, già teatrale di per sé. I primi *Fastnachtspiele* spesso erano semplici dialoghi con non più di quattro personaggi e un narratore che collegava i vari episodi. Di solito si trattava di commedie brevi, duecento versi al più; la trama era scarna, l'azione una controversia, la soluzione, non sempre garantita era seguita dalla *quête* conclusiva.

Le circostanze della rappresentazione teatrale, che di solito aveva luogo al chiuso, favorivano uno stretto contatto, quasi fisico, con il pubblico. Assolutamente in parallelo con le commedie popolari e in analogia con le prime pantomime inglesi, le rappresentazioni avvenivano porta-a-porta. Gli attori entravano nelle taverne, nei cortili o nelle case chiedendo a gran voce un po' di spazio e recitavano in mezzo a spettatori che potevano interrompere la rappresentazione, apportare cambiamenti e improvvisare sull'ispirazione del momento.

Due tipici elementi teatrali utilizzati in queste rappresentazioni erano il Prologo e l'Epilogo. Il Prologo (nei testi *Praecursor*, *Vorläufer* o *Einschreier*), preparava il pubblico alla rappresentazione e presentava i suoi colleghi attori. L'*Ausschreier*, o Epilogo, faceva allusioni all'approssimarsi della Quaresima e chiedeva scusa a nome della sua piccola troupe per gli eccessi, spesso invitando gli astanti a unirsi a loro per una bevuta o per ballare, per suggellare la sospensione temporanea di qualunque inibizione con una *Morischgetanz* o *kurz Hannentanz* e, in alcuni testi, con una richiesta finale di obolo o rinfreschi, come la *quête* del folclore[15]. In vari momenti della rappresentazione, gli attori chiamavano insistentemente gli spettatori a partecipare e «recitare» insieme a loro per la soluzione di un enigma o di un caso, condividendo le battute sessuali e scatologiche, nonché le allusioni metaforiche. Nel *Lustig Gerichtspiel*, era il *Praecursor* che insisteva nell'invitare gli spettatori a prendere parte al finto processo e il Prologo addirittura anticipava il verdetto finale. Il lettore moderno di questi testi deve tenere in considerazione il fatto che in buona parte la giocosità e le buffonerie di queste prime commedie, ancora molto simili ai drammi giocosi popolari, non erano espresse in parole, bensì con la gestualità e con il linguaggio del corpo. Lo spettatore medie-

[15] E. Catholy, *Fastnachtspiel*, Stuttgart, Verlag Stuttgart, 1966, p. 21.

vale recepiva immediatamente tutto ciò, mentre per il lettore moderno la mimica che si accompagnava alla voce rimane oscura[16].

La struttura drammatica originaria, solitamente statica, un *Reihenspiel*, o rivista, si prestava ad adattamenti giuridici per la sua forma di semplice sequenza strofica di interventi comici separati, in cui un certo numero di personaggi a turno si esprimeva in un monologo di auto-caratterizzazione. La stessa modalità di rappresentazione del *Reihenspiel* originale, rispondente appieno ai requisiti di realismo carnevalesco, fu facilmente modificata fino a trasformare la rappresentazione in un esame o un processo con tutte le sue fasi, dall'accusa alla difesa, dalla confessione alla condanna. Altre forme drammatiche più complesse come lo *Handlungsspiel* o «commedia d'azione», caratterizzata da realismo, azione e dialogo, spesso prevedevano vere e proprie scene di processo, o *Gerichtsszenen*, in cui un personaggio centrale, solitamente il giudice, doveva emettere una sentenza o assegnare un premio.

Il successivo e definitivo affermarsi della commedia d'azione come vero e proprio *Gerichtsspiel* può esser messo in relazione alla contemporanea trasformazione e sviluppo del sistema giuridico tedesco alla fine del XV secolo, trasformazione che toccava autori e pubblico. Alcune scene giudiziarie «serie» si ritrovano già nelle sacre rappresentazioni della Passione in tedesco ma, dal punto di vista storico, l'emergere e l'affermarsi della forma giudiziaria nei *Fastnachtspiele*, risalente alla metà del Quattrocento, fu coevo della fase centrale di sviluppo dell'*Inquisitionsprozess*, che toccò il suo apice con la *Constitutio Criminalis Carolina* del 1532. La legge criminale *Carolina* segnò la fine del rudimentale procedimento medievale tedesco e fu fondamentale per l'introduzione del processo inquisitorio canonico derivato dal diritto romano. Il nuovo processo, che intorno al XIV sevolo, si affermò in tutti i paesi europei, tranne che in Inghilterra, dove si conservò invece, opportunamente modificata, la forma accusatoria, civilizzò consuetudini locali; obbligò – non senza resistenza – i giudici a procedimenti che riconoscevano gli interessi dell'individuo oltre a quelli del governo e diede altresì il via alla sostituzione degli accordi privati del sistema tedesco con un «diritto penale» di processo pubblico che consentiva al popolo di porre rimedio ai torti[17]. Un processo pubblico, una procedura inquirente che limitando l'uso della tortura regolava i mezzi attraverso i quali si raccoglievano le prove, erano, insieme all'uso di testimoni e della confessione, gli elementi

[16] T. Pettit, *English Folk Drama and the Early German Fastnachtspiele*, in «Renaissance Drama», XIII, 1982, n. 9, pp. 1-35, p. 9.

[17] J.A Brundage, *Medieval Canon Law*, London, Longman, 1995; J.H. Langbein, *Prosecuting Crime in the Renaissance. England, Germany, France*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974, p. 141.

della *Carolina* volti a proteggere l'individuo dagli eccessi della repressione del crimine.

Nelle sue forme più semplici il *Gerichtsspiel* è l'equivalente comico del *Rechttag*, «giorno della legge», la fase, cioè più decisamente teatrale dell'*Inquisitionsprozess*, la pubblica condanna e l'esecuzione. La tradizionale azione giudiziaria germanica del *Rechttag* o processo finale, simile al processo pubblico inglese, aveva un ruolo puramente cerimoniale in quanto rendeva pubblico un giudizio già stabilito. Tenuto in vita dalla *Carolina*, il *Rechttag*, con una elaborata regia formalizzata e discorsi prestabiliti, era «teatro puro»[18]. Nella *Carolina* il copione della rappresentazione è meticoloso: al consueto suono della campanella il sipario si alza; ad un secondo suono, il giudice e gli *Schöffen* (giudici laici) procedono verso la sede dove si esercita la legge (in genere il mercato) e vi prendono posto. Il giudice, impugnato un bastone o sguainata una spada, interroga la giuria secondo il testo dello statuto e da lì nasce un dibattito nel tribunale. Con le *dramatis personae* al loro posto, hanno inizio le «arringhe». Una volta concluse le perorazioni al tribunale, segue una fase di «delibera» all'aperto in cui giudice e *Schöffen* formulano per iscritto il giudizio più adatto ed imparziale. Il giudice ordina al cancelliere di leggere a voce alta il giudizio dopo di che il prigioniero viene debitamente condotto all'esecuzione che ha luogo immediatamente[19]. Tutto questo, commenta Langbein, «è pantomima», dato che il tribunale si è già riunito privatamente prima della pubblica seduta per decidere e mettere per iscritto il verdetto.

5. Protagonisti e temi dei «Gerichtsspiele»

Il *Gerichtsspiel* tratta con una notevole crudezza di linguaggio tutta una serie di temi. Frodi, danni patrimoniali, eresia, tradimento, dispute coniugali provocate da incompatibilità sessuale o adulterio, molestie sessuali e stupro sono soggetti ricorrenti. Di tanto in tanto, i testi riportano qualche indicazione sulla natura del tribunale: si presume di solito che la scena del processo rappresenti un tribunale ecclesiastico, ma troviamo anche un foro laico e un tribunale civico presieduto dal sindaco, da cui gli avvocati sono esclusi[20]. A differenza

[18] J.H. Langbein, *Prosecuting Crime in the Renaissance. England, Germany, France*, cit., p. 188.

[19] *Ibidem*, pp. 188-92.

[20] H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., pp. 40, 98, 40; I. Ten Venne, *Erfahrungen mittelalterlicher Rechtspraxis im Nürnberger Fastnachtspiel*, in *Le droit et sa perception dans la littérature et les mentalités médiévales*, Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens 17-19 marzo 1989, Göttingen, Kümmerle Verlag, 1993, p. 204.

dei *Basochiens*, gli autori tedeschi erano liberi di mettere in ridicolo la professione legale, l'ignoranza e l'avidità degli avvocati, nonché la nuova prassi giudiziaria, come per esempio l'obbligo per le parti di farsi rappresentare in tribunale solo ed esclusivamente da professionisti. Così avviene, per esempio, in una delle più note commedie giudiziarie carnevalesche, *Rumpolt und Marecht*, in cui l'argomento sessuale è il pretesto per una satira legale in cui si fa ampio uso e abuso del latino[21].

Il fatto poi che alcuni *Gerichtsspiele* non si concludano con una sentenza e la questione rimane «aperta», nel senso che il giudice, come in una vera aula di tribunale, rimanda indefinitamente la seduta, indica che lo *Spiel* poteva durare più di un giorno ma segnala altresì lo scontento popolare sull'andamento fiacco dei procedimenti penali, che alla fine del XV secolo veniva espresso addirittura in ambito imperiale.

Alcuni *Gerichtsspiele* rappresentano semplicemente un contrasto verbale tra il Carnevale e la Quaresima, e rimandano alle antiche forme di composizione privata. La contadina, personaggio *figura* del Carnevale (i ruoli femminili erano sempre impersonati da uomini) è la protagonista di molti *Fasnachtspiele* per la semplice ragione grammaticale che in tedesco Carnevale, *Fastnacht*, è di genere femminile. Ma a parte la grammatica, la sempre maggior presenza di personaggi femminili in ruoli diversi da quello dell'imputato all'inizio del XVI secolo potrebbe senz'altro spiegarsi con il desiderio di critica che la riforma giudiziaria certamente suscitava tra gli autori, appartenenti all'elite economica e conservatrice di Norimberga. Tra le trasformazioni nel sistema giuridico quelle che riguardavano la capacità processuale delle donne per esempio lo *ius accusandi* nelle controversie matrimoniali, divenne in special modo oggetto di ridicolo. Nel *Der Rechtsstreit zwischen Fastnacht und Fastenzeit,* attribuita a Hans Rosenplült, si trova un «contrasto» legale tra «magro» e «grasso»[22]. Le personificazioni del Carnevale e della Quaresima, presentate da un Prologo, si fronteggiano davanti a un giudice e cinque *Schöffen*. Prima il giudice dichiara che madama Carnevale non godrà di speciale clemenza e che i giurati devono esercitare tutta la loro saggezza nell'applicazione della Legge; quindi, in successione, gli *Schöffen* proclamano il loro verdetto, ovviamente di condanna.

Quanto al modo in cui sono trattate le donne nelle farse giudiziarie, teatrali e non, l'indulgenza accordata a «Madama» Carnevale e il lieto fine dell'indecente racconto (*Schwänken*) dell'adultera di Folz, in

[21] H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., p. 115. «Incipit Ludus solatiosus Exercendum Tempore Nuptiarum vel Carnis Brevi in Habit, ubi placuerit», meglio noto come *Rumpolt und Marecht*.

[22] *Ibidem*, pp. 73, 628-631.

cui una donna sposata a un vecchio riesce ad evitare la pena capitale poiché il giudice riconosce l'imperitura e invincibile «legge di natura», è un'eccezione più unica che rara alla tradizione ultramaschilista dei *Fastnachtspiele* e *Märendichtung* tardo-medievali. Dal punto di vista dell'*histoire de mentalités* va notato che nei *Fastnachtspiele* una donna che si rivolga ad un tribunale per problemi collegati alla sfera sessuale viene sempre rappresentata come *Närrin,* un'inguaribile folle. Il linguaggio della donna è sempre quello spudorato delle fantasie erotiche maschili, e in alcune farse quasi tutto ciò che ella dice ha un doppio senso sessuale.

Nello *Spiel von der Vasnacht* l'eccezionale apparizione di un'avvocatessa probabilmente dovette risultare doppiamente comica dato che le donne non godevano di alcuna capacità processuale ed erano esplicitamente escluse dalla professione legale[23]. In effetti, l'interdizione dai pubblici uffici per donne, sordi, muti, deficienti, giovani e schiavi si prestava a un'infinità di capovolgimenti comici[24]. Lo *Spiel die frauenschender Vasnacht*, o «farsa dello stupratore», di autore anonimo, in cui un gruppo di donne chiede ai giurati di riflettere sulla punizione da comminare a un violentatore, è un tipico esempio della grossolana rappresentazione dell'erotismo femminile nei *Fastnachtspiele*[25]. Dopo che ogni giurato ha emesso la propria sentenza, ben condita con doppi sensi osceni, quella che inizialmente sembrava una *defensio* delle donne viene capovolta nella scena finale in cui le signore, con un linguaggio che imita quello tribunalizio, ringraziano i giurati e offrono loro i propri servigi sessuali. La sistematica intimidazione delle donne che si verifica nelle commedie carnevalesche tedesche è stata ritenuta sintomatica dell'apprensione maschile nei confronti dei rapidi cambiamenti che avvenivano nei rapporti tra i sessi in ambito sociale, economico e giudiziario nelle città europee agli albori della modernità[26]. In effetti, già all'inizio del Cinquecento, nei centri urbani maggiori le donne avevano ottenuto accesso alla sfera professionale come artigiane e come mercanti nei mercati e nelle fiere locali; inoltre, in ambito privato, la legislazione aveva migliorato la capacità giuridica delle mogli, nel senso di limitare il diritto personale del marito, tradizionalmente ratificato dai tribunali ecclesiastici nelle dispute matrimoniali e patrimoniali.

[23] G. Minnucci, *La capacità processuale della donna nel pensiero canonistico classico*, Milano, Giuffrè, 1989, vol. I.

[24] «Foemina ab omnibus officiis civilibus vel publicis remotae sunt, et ideo nec iudices esse possunt, nec magistratum gerere, nec postulare, nec pro alio intervenire nec procuratore esistere». (Digesta 50.17.2).

[25] H. Bastian, *Linguaggio comico e triviale: Il pubblico e il Fastnachtspiel*, in J. Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, e H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., n. 87, pp. 704-705.

[26] H. Bastian, *Linguaggio comico e triviale: Il pubblico e il Fastnachtspiel*, cit., pp. 307-312.

Insieme alle donne i contadini rivestono una notevole importanza nelle commedie carnevalesche giudiziarie. Il contadino, praticamente sinonimo di folle (*Narr=Bauer*), è l'antitesi del cittadino. Caricatura e maschera del selvaggio, egli è rozzo, analfabeta, malvestito, maleodorante, ingordo e schiavo del sesso. Con la notevole eccezione di Marcolfo, il lussurioso ma intelligente bifolco che mette nel sacco Re Salomone in una disputa, il *Bauer* è sempre rappresentato come un folle, che obbedisce solo ai suoi bassi istinti e viene fuorviato o abbindolato da borghesi, nobili e cavalieri[27]. In linea di massima si è sempre pensato che i *Fastnachspiele* fossero lo specchio della realtà sociale del contadino medievale, ma la mancanza di riferimenti alla realtà sociale del tempo (il declino del sistema del signoraggio e soprattutto i moti contadini del primo Cinquecento seguiti da una violenta repressione) ha spinto alcuni studiosi ad adottare una visione formalistica di segno opposta, ancorché altrettanto restrittiva. Catholy per esempio ritiene che la rappresentazione del contadino come funzione comica astratta sia un lascito della tradizione letteraria. Levebvre, che invece si concentra maggiormente sui rapporti di potere strutturali insiti nel Carnevale, mostra chiaramente come la diversificazione della struttura sociale imponga la natura di questa figura funzionale del contadino che, per come vive e per quello che fa, è lontanissimo dal contesto urbano e si trova un gradino sotto l'artigiano nella scala sociale:

[il contadino] come l'uomo selvatico selvaggio di certe rappresentazioni può essere utile per esprimere ciò che sta dietro alla socialità cristiana. Tale situazione di esteriorità consente [alla comunità] di parlare senza peli sulla lingua, di beneficiare di questa "libertà del folle" [*Narrenfreiheit*] tanto spesso collegata a quel periodo, e consente altresì di attribuirgli in modo fittizio la responsabilità di quell'indecenza sociale che il suo ruolo gli impone di esprimere. [....] Questo divario sociale tra il pubblico e il personaggio permette il riso[28].

Hans Folz utilizzò la forma giudiziaria della battaglia tra Carnevale e Quaresima sia a teatro che in certe sue novelle burlesche, o *Mären*[29]. Come tutta la sua produzione anche i suoi *Gerichtsspiele* si distinguono per complessità, vivacità e crudezza. In *Spiel von der Vasnacht*[30], solitamente a lui attributo, le voci nel *combat* si moltiplicano. Madama Carnevale non affronta una Quaresima personificata,

[27] Lutero paragonò Marcolfo agli ebrei, in *Von den Juden und ihren Lügen* (2.4).

[28] J. Levebvre, *Les Fols et la Folie; étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 72.

[29] J.-M. Pastré, *Droit matrimonial et loi naturelle dans les fabliaux allemands*, in *Le Droit et sa Perception dans la Litterature et les Mentalités Médiévales*, Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens, 17-19 marzo 1989, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1993, pp. 145-53.

[30] H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., n. 61, pp. 541-546.

ma è l'imputata che si deve difendere davanti ad una giuria autonominatasi tale e agli avvocati. Il *Precursor*, che è anche il capocomico, apre lo *Spiel* e presenta trama e personaggi al pubblico; procede poi con grande entusiasmo ad additare al pubblico ludibrio disordine ed eccessi carnevaleschi. I colpevoli vengono quindi sottoposti al giudizio degli *Schöffen* che rappresentano i vari ceti (nobili, borghesi, donne, contadini e così via). Lo *Spiel* ci propone un lungo elenco di eccessi orgiastici carnevaleschi, assai più esplicito di delle liste di Carnevale che si possono trovare nelle farse carnevalesche, francesi, inglesi o italiane[31].

Il processo, risulta essere una messa in scena che coinvolge direttamente il pubblico in una confessione collettiva. Gli avvocati (che a turno si fanno avanti da in mezzo al pubblico), accusando il Carnevale accusano il proprio ceto, cosicché il processo a Carnevale diventa, come spesso avveniva nei *Gerichtsspiele*, il pretesto per un'allegra pubblica denuncia dei peccati di ogni rappresentante delle classi sociali. Alla fine, Madama Carnevale si difende con veemenza e astuzia e le sue argomentazioni sono ritenute valide: accusando l'intera comunità, respinge l'accusa di corrompere i cristiani con il proprio comportamento e si difende dicendo di non poter essere ritenuta responsabile delle manchevolezze morali della comunità durante la festa in quanto il cattivo comportamento dura tutto l'anno. Ribaltando le parti, Madama Carnevale accusa Quaresima di essere con il suo rigore la causa diretta dell'immoralità. La situazione diventa sempre più paradossale quando il giudice, conquistato dall'arringa, la lascia libera e conclude con un accenno all'inevitabile e immancabile ritorno del Carnevale[32].

6. L'antisemitismo di Folz

Il contrasto tra Carnevale e Quaresima e lo scontro giudiziario tra lo *Schembart*, l'uomo selvaggio del Carnevale e la società cristiana, viene ripresa e amplificata da Folz in modo affatto nuovo in tre farse giuridiche anti-semitiche: *Ein Vasnachtspiel, Die alt und neu ee, die Sinagog, von uberwindung der Juden in ir Talmud*, ecc., *Ein Spiel von dem herzogen von Burgund* e *Kaiser Constantinus*. Qui per la prima volta sulla scena del *Fastnachtspiel* la figura carnevalesca dello *Jud*, maschera oscena dell'ebreo, sostituisce quella classica del rozzo *Bauer.* Queste farse che si distinguono anche per l'implicita polemica contro

[31] Dal francese *Le testament de Carmentrant*, alla italiana *Confessione e Sbandimento di Carnevale*, fino alla lista di *Falstaff di Shakespeare*, questa di Folz le batte tutte.

[32] Consueta conclusione della maggior parte delle farse carnevalesche europee (vedi: *La dure et cruelle bataille*)

l'umanesimo giudaizzante, furono scritte nel corso della lunga campagna indetta, negli ultimi anni del XV secolo, dal Consiglio municipale e dall'*élite* al potere di Norimberga per liberare la città dagli ebrei. Come si vedrà, le più comuni norme di decenza vengono messe da parte e agli ebrei vengono attribuiti gli appetiti più peccaminosi[33].

Alla fine del Quattrocento l'antisemitismo militante, era divenuto espressione comune di molti carnevali urbani europei e gli ebrei erano vittime prescelte dei violenti lazzi carnevaleschi e protagonisti delle nuove farse a tema giuridico, come le plebee *giudiate* italiane, nelle quali un ebreo veniva processato e poi messo a morte, e i contrasti ridicoli tra ebrei e cristiani dei *sots* francesi. L'«anti-giudaismo» apparteneva al passato, la solenne personificazione di Sinagoga, «cieca» o bendata delle dotte dispute tra *Ecclesia* e *Synagoga* delle sacre rappresentazioni, fu sostituita con il ritratto fisico e morale dell'ebreo, incarnazione del brutale, litigioso, irrazionale ed eretico uomo selvatico.

Nei suoi *Fastnachtspiele* Folz non si limita a rappresentare situazioni farsesche stereotipate nelle quali si immaginava gli ebrei si potessero trovare a causa della loro religione e cultura; situazioni che pure egli usò in certe buffe «conversazioni» in prosa e che più tardi furono usate da Pamphilus Gegenbach, Jakob Ayer e Hans Sachs. A Folz non interessa la «caricatura», piuttosto semplicistica, dell'usuraio ebreo introdotta sulla scena dopo di lui. Né la satira, seppur feroce, delle presunte ricchezza, avarizia e stupidità degli ebrei gli pare arma sufficientemente affilata. Prodotti in un momento e in un luogo chiave nella storia dell'antisemitismo tedesco, intorno al 1499 a Norimberga, i turpi *Fastnachtspiele* di Folz rivelano con estrema crudeltà e anche folle candore le antiche radici dell'antisemitismo sia «teologico» sia «sociologico»[34]. L'idea di «estraneità degradata», che per chi scrive spiega la coincidenza nei secoli di «antisemitismo» e «carnevalesco», viene sfruttata da Folz, come vedremo qui di seguito, in tutti i suoi possibili aspetti: giuridico, teologico, mitico e iconografico. Nel suo lurido calderone Folz rimescola e stravolge le rappresentazioni delle demonologie popolari con quelle dell'immaginario ebraico del *Talmud* e del *Midrash* e mobilita antigiudaismo teologico e giuridico per confezionare un *Fastnachtspiel* in-

[33] Cfr. K. Geissler, *Die Juden in mittelalterlichen Texten Deutschlands*, in «Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte», 38, 1975, pp. 163-226. Gli ebrei furono espulsi da Norimberga nel 1499. H. Oberman, *The Impact of Reformation*, Grand Rapids, Mich., Eerdmans, 1994, sottolinea che a metà del XVI secolo, grazie al riformatore Osiander che auspicava una riconciliazione tra cristiani e ebrei, il Consiglio di Norimberga trattava con rispetto la cultura rabbinica. Sul tema del genere letterario delle commedie, vedi D. Price, *Hans Folz's Anti-Jewish Carnival Plays*, in «Fifteenth Century Studies», XIX, 1992, pp. 209-28.

[34] L. Cracco Ruggini, *Pagani, ebrei e cristiani: odio sociologico e odio teologico nel mondo antico*, in *Gli ebrei nell'alto Medioevo*, in «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», vol. 26, Spoleto, 1980, t. 1, pp. 15-101.

consueto, manifesto antisemita della classe dirigente conservatrice di Norimberga.

7. La condizione giuridica degli ebrei e processo inquisitoriale

Sullo sfondo dei *Fastnachspiele* antisemitici di Folz ritroviamo la rappresentazione dell'ebreo messo sotto processo nel momento del massimo deterioramento della sua condizione giuridica. Tale deterioramento coincise con l'affermarsi in Germania del nuovo processo inquisitorio e di innovazioni procedurali – con l'uso della tortura – «provate» su soggetti ritenuti «non facenti parte della comunità»[35].

All'epoca della Peste Nera, e poi in seguito al violento processo allestito a Trento, nel 1475, in cui gli ebrei accusati di aver rapito e ucciso il piccolo Simone furono torturati e messi al rogo, vi fu una forte ondata popolare di antisemitismo nel Sacro Romano Impero. A questo stato di cose certo contribuì la predicazione dei frati che coadiuvati da ebrei convertiti, predicavano l'odio contro gli ebrei e diffondevano accuse infamanti. In opposizione alla teologia dei padri della Chiesa e di Agostino in special modo, i frati sostenevano che gli ebrei non costituivano più un elemento «necessario» nella salvezza cristiana; che la stessa religione ebraica, corrotta e menzognera rappresentava un pericolo; e che i caparbi ebrei potevano solo esser menati verso la fonte battesimale col bastone. L'anti-giudaismo radicale di francescani e domenicani che da sempre avevano usato l'accusa di omicidio rituale nelle loro veementi prediche contro gli «ebrei pagani», trovarono il loro massimo rappresentante in fra' Bernardino da Feltre. La sua predicazione, suscitando passioni religiose e sfruttando il risentimento sociale, contribuì non poco a diffondere la leggenda di Simone in tutto il mondo di lingua tedesca e riportò in auge antiche paure di riti cruenti e pratiche magiche degli ebrei[36]. Fu in questo stesso decennio, e fino alla fine del XV secolo, che Spagna, Portogallo, Sicilia, Svizzera e gli stati tedeschi espulsero tutti gli ebrei[37].

Con le espulsioni in massa, una rilevante conseguenza dell'antisemitismo militante della fine del quattrocento, fu la grave limitazione nei diritti legali degli ebrei, ritenuti responsabili del contagio della peste e di efferati crimini a danno della cristianità. Di fatto, la loro antica condizione giuridica di *cives romani* e *servi camerae*, che da

[35] J.H. Langbein, *Prosecuting Crime in the Renaissance. England, Germany, France*, cit., p. 151.

[36] Cfr. J. Cohen, *The Friars and the Jews. The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 192; R. PoChia Hsia, *The Myth of Ritual Murder. Jews and Magic in Reformation Germany*, New Haven-London, Yale University Press, 1988..

[37] J.I. Israel, *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550-1750*, Oxford, Oxford University Press, 1989, parte I, trad. it., *Gli Ebrei d'Europa nell'Età Moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.

sempre aveva garantito agli ebrei un limitato grado di tolleranza perse nella pratica legale ogni importanza. Tale condizione giuridica veniva sancita dal papa in persona dall'annuale cerimonia «di omaggio e di servitù». Nella Roma quattrocentesca tale cerimonia, dal carattere decisamente umiliante, si svolgeva la domenica prima del Carnevale quando l'*Università* degli ebrei doveva consegnare al Papa il cospicuo tributo annuo, sotto forma di tassa del Carnevale (*de facto ludi Testatie et ludi Agoni*) in argento sonante[38]. Tuttavia, come mostra il cronachista inglese Adam of Usk, in una descrizione di tale cerimonia a Parigi, in occasione dell'entrata del papa nella città, la definizione della condizione giuridica degli ebrei era motivata da ragionamenti puramente teologici e la loro condizione di «servitù» era dovuta alla loro «ostinata» adesione all'Antica Legge[39].

Anche la giurisprudenza medievale tedesca, secondo il diritto consuetudinario di Worms trattava gli ebrei come *servi camerae imperialis*. La formula documentata per la prima volta in uno statuto del 1182 di Federico I per gli ebrei di Ratisbona, è tuttora oggetto di intenso dibattito fra gli studiosi in quanto il riferimento alla *servitus* degli ebrei ha una duplice modalità di lettura; il termine «servitù» ha in sé il sia fondamento teorico della «umiliazione» degli ebrei sia del loro assoggettamento ai voleri delle autorità[40]. «Servitù» contiene un riferimento all'esclusione degli ebrei dal *Waffenrecht* (diritto di armarsi) e di conseguenza dal potere. Essa costituisce dunque un'affermazione dell'autorità dei governanti cristiani ma implica altresì una dichiarazione programmatica di «protezione» dei loro «servi».

In realtà in tutta Europa, già dalla fine del duecento la «protezione» del papa e la limitata tolleranza concessa agli ebrei in cambio di un lauto tributo era notevolmente diminuita. La loro efferata reputazione – pretesto della loro espulsione dall'Inghilterra, già alla fine del tredicesimo secolo – aveva in effetti annullato e reso irrilevante la loro condizione giuridica di *servi camerae*. Cosicché, mentre in Ger-

[38] M. Boiteux, *Le Juifs Dans le Carnaval de la Rome Moderne*, in *Melanges de l'ecole Française de Rome*, t. 88, Roma, 1976, pp. 745-85; G. Burcardo, *Alla corte di cinque papi*, *Diario 1483-1506*, a cura di L. Bianchi, Milano, Longanesi, 1988; S. Simonsohn, *La condizione giuridica degli ebrei nell'Italia centrale e settentrionale*, in C. Vivanti (a cura di), *Gli ebrei in Italia*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 97-120.

[39] «[gli ebrei] offrivano al Papa la loro legge, cioè l'Antico Testamento, chiedendo la sua approvazione; e il Papa lo tenne benevolmente fra le mani [...] e rispose: "La vostra legge è buona; ma voi non la comprendete, poiché ciò che è vecchio è passato e tutto è divenuto nuovo". E, quasi come per rimproverarli, poiché non capivano, fermi nel loro errore, glielo riconsegnò da dietro la sua spalla sinistra, non annullandolo né approvandolo», in *Chronicon Adae de Usk A.D. 1377-1421*, a cura di E.M. Thompson, Oxford, Oxford University Press, 1904.

[40] Non fu, come spesso si afferma, Federico II a coniare il termine nel 1236. Vedi V. Colorni, *Gli ebrei nei territori italiani a nord di Roma dal 568 agli inizi del secolo XIII*, in *Gli ebrei nell'alto Medieoevo*, in «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», Spoleto, 1980, tomo II, vol. 26, pp. 241-341.

mania, si andava perfezionando l'*Inquisitionsprozess* e le garanzie legali per i cristiani aumentavano, quelle per gli ebrei diminuirono.

Già nel 1302, sebbene i primi canonisti avessero generalmente accettato la premessa che ebrei e mussulmani non dovessero essere tenuti a osservare la legge dei cristiani, Bonifacio VIII impose con la bolla *Unam Sanctam* la giurisdizione ecclesiastica ai non-cristiani. Gli ebrei, in teoria non soggetti all'Inquisizione, istituita nel XIII secolo contro l'*hæreticam pravitatem* e non contro la *perfidiam iudaicam*, furono così sottoposti a processi inquisitori[41]. Come si è detto, a partire dal 1475, col famigerato processo di Trento, tali processi si moltiplicarono in maniera esponenziale: assimilati agli eretici, gli ebrei venivano condotti nella camera di tortura da personale del consiglio municipale per gli interminabili interrogatori, ripetuti dopo che nel frattempo si era proceduto all'arresto dei complici, e per l'estorsione violenta della confessione.

Per quanto riguarda la Germania, alla fine del quattrocento, l'ebreo, escluso com'era dal giuramento, era, socialmente e giuridicamente, uno straniero e un *senzapatria* e la comunità ebraica era ritenuta un «corpo specifico consistente di *stranieri* permanenti viventi separatamente dalla società corporata [ovvero "giurata"] dei cristiani»[42].

Perciò, in quanto «corpo» a parte e persona giuridica «incompleta», gli ebrei nei processi, venivano distinti dai cittadini e assimilati di fatto ai *Landschädlichen*, veri e propri criminali, banditi o contadini senza terra e vagabondi. Agli ebrei, come ai *Landschädlichen,* veniva negato il diritto di difendersi dietro giuramento. In quanto, stranieri e non cristiani al cui giuramento, *more judaico*, spesso redatto da un uomo di chiesa, si attribuiva un valore diverso da quello di un cristiano essi venivano trattati come imputati colti in flagrante. L'autodifesa su giuramento era un diritto di nascita per i cristiani, non per *Landschädlichen* e ebrei ai quali alcuni giudici vietavano addirittura di testimoniare e per i quali erano riservate formule di giuramento e modalità di esecuzione capitale particolarmente offensive e umilianti[43].

[41] J.A Brundage, *Medieval Canon Law*, London, Longman, 1995, p. 162.

[42] G. Kisch, *The Jews in Medieval Germany: A Study of their Legal and Social Status*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949, p. 307; P. Prodi, *Il Sacramento del Potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 161.

[43] G. Kisch, *The Jews in Medieval Germany*, cit., pp. 275-287. Sulla storia dei giuramenti per gli ebrei medievali e sulla modalità che prevedeva che l'ebreo stesse a piedi nudi sulla pelle di una scrofa e che tale pelle dovesse provenire da un animale che avesse partorito nei quindici giorni precedenti (*ibidem*, pp. 275-302). Una questione rimane comunque aperta per gli storici del diritto: l'adozione del diritto romano nel tardo Medioevo da parte della giurisprudenza tedesca favorì o non favorí la tendenza generale di privare gli ebrei sia della loro condizione guridica che della loro dignità umana? L'adozione poi del codice giustinianeo – per il quale rimaneva valida la condizione di *cives romani* (C. 1.9.8.) – ne frenò l'estremo deterioramento?

Non bisogna però confondere le speciali procedure riservate ai *Landschädlichen* con il *Gästerecht*. Fin dal primo medioevo, per gli stranieri (*Gäste*) vigevano procedure civili e penali straordinarie, nonché tribunali speciali, i cosiddetti *Gastgerighte* o «tribunali per gli ospiti». Per tutta la durata delle fiere che si tenevano a cadenza regolare, agli ebrei abbienti, come a tutti gli altri mercanti stranieri, era consentito valersi appieno dei vantaggi di tali «tribunali per gli ospiti». Si trattava di un privilegio veramente rilevante per gli ebrei «stranieri» in quanto dapperttutto in Germania il termine giuridico *Gast*, assolutamente non spregiativo, veniva applicato a chiunque si trovasse fuori dalla città in cui risiedeva o di cui era cittadino[44]. I nuovi processi inquisitori infatti non erano destinati ai *Gäste* ma furono in origine, per così dire, «provati» sui *Landschädlichen*, con l'uso crescente della tortura. In processi nei quali la prova certa non era necessaria, deleteria per la sorte degli ebrei fu l'applicazione della procedura inquisitoria di *Verfahren auf Leumund* o «processo alla reputazione» che consentiva ai giudici di fare a meno della denuncia e di condannare uno straniero semplicemente sulla base di un giuramento sulla cattiva nomea (*fama*, *notorium*, *manifesta*) dell'accusato. In altre parole, al fondamento dell'accusa basato sulla condotta si sostituiva quello basato sulla condizione sociale, o religiosa o giuridica[45].

8. Mostri ebrei

La maschera dell'ebreo sulla scena di Folz è solo la versione più laida di caricature di ebrei già esistenti nei sistemi di rappresentazione dell'Europa cristiana. Dalla predicazione al teatro religioso, dall'arte sacra all'iconografia popolare gli ebrei venivano dipinti come gente ostinata, avida, carnale e perversa, nonché simbolo dell'umanità irredenta[46]. In Germania, dai primi *Passionsspiele* ai drammi pasquali tardo-quattrocenteschi di Donaueschingen e Francoforte, fino all'*Endinger Judenspiel*, l'elemento comico era rappresentato dal *Feindbilt* religioso e politico dell'ebreo. Nomi caricaturali caratterizzavano personaggi secondari raffiguranti ebrei malvagi. Nelle sacre rappresentazioni di Francoforte, per esempio, soldati, centurioni, cavalieri e cittadini coinvolti nella Passione di Cristo avevano tutti nomi tipici di ebrei tedeschi. In tutte le scene del dramma di Cristo, dalla disputa al tempio al tradimento di Giuda, dalla *via Crucis* alla Passione, gli ebrei rivestivano ruoli importanti e alla loro bruttezza si contrappone-

44 *Ibidem*, p. 257.
45 J.H. Langbein, *Prosecuting Crime in the Renaissance*, cit., pp. 140-52.
46 R. Reuther, *Faith and Fratricide: The Theological Roots of Antisemitism*, New York, Seabury Press, 1974, p. 7.

va la bellezza e la divina grandezza della figura del Cristo. Tra le scene del dramma di Cristo in cui gli ebrei rivestono un ruolo primario, solo la disputa del giovane Gesù con i dottori al tempio divenne, dopo il XIII secolo, un testo teatrale a sé stante, autonomo rispetto al ciclo della Passione.

Quando, nella seconda metà del quindicesimo secolo, le accuse di omicidi rituali giunsero all'apice nella stampa popolare (e il cerusico Folz era anche un tipografo), nell'influente arte sacra fiamminga e del Reno e perfino nell'opera dell'umanista di Norimberga, Albrecht Dürer troviamo la rappresentazione malevola della triade *Juden-ketzer-heiden*. Turpi immagini antisemitiche si ritrovano anche in testi a stampa dell'umanesimo tedesco. Il chirurgo e umanista Hartmann Schedel, conosciuto personalmente da Folz, nella sua *Cronica di Norimberga*, o *Liber chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*, testo fondante e unico della storia dell'editoria tedesca, incluse la più «raffinata» illustrazione del presunto omicidio rituale di Simoncino da Trento.

Nella pittura tedesca tardo-gotica gli ebrei sono raffigurati come soldati, grassi mercanti con abiti del tempo, astanti occupati a discutere ai piedi della croce, rozzi contadini increduli davanti alla scena della natività o folla minacciosa che schernisce l'*Ecce Homo* e inveisce contro di lui[47]. Durante l'anno passato a Venezia (1506), Dürer dipinse il suo *Cristo fra i dottori*, che si può definire, nonostante l'evidente collegamento alle caricature di Leonardo da Vinci, un esercizio di fisiognomica «antisemita» ed è chiaramente in contrasto con le complicate composizioni delle «dispute» di pittori italiani come Cima da Conegliano, Bassano e, più avanti, Veronese. Le loro dispute teologiche sono talmente idealizzate che in quella di Cima si vedono addirittura dei poeti. Gli artisti italiani non erano particolarmente interessati a evidenziare il contrasto tra la bellezza del giovane Cristo e la bruttezza degli ebrei, mentre nel dipinto di Dürer le fattezze grottesche di questi ultimi, con nasi bizzarri e adunchi e mani robuste che tengono ben stretto il *Talmud*, circondano l'immagine centrale del giovane Cristo intento al *comptus digitalis*.

Per comprendere in che modo, nei *Fastnachtspiele* antisemitici di Folz, la costruzione di una identità ebraica mostruosa racchiuda in sé elementi culturali di provenienza eterogenea, sia concesso prendere le mosse da un esempio concreto dello stesso periodo, un arazzo tedesco del Quattrocento, che può darci un'idea visiva dell'uso di tali elementi o, se si vuole, intertesti[48] (Fig. 3). Organizzati in questo

[47] I due *Ecce Homo* di Quinten Massys, il primo dipinto conosciuto di Mathias Grünewald, *Verspottung Christi*, *La Crocifissione* del Maestro della *Virgo inter Virgines*, *L'Adorazione* di Gerard David sono tutti databili alla fine del XV secolo.

[48] Boston Museum of Fine Arts. Charles Potter Kling Fund 54.1431.

arazzo, in una sorta di universo rovesciato e tradotti in straordinarie immagini visive, le rappresentazioni dell'«ebreo» diventavano paradossalmente «divertenti» per chi, pur cogliendone i celati riferimenti ingiuriosi era disposto a riderci su[49].

Da sinistra a destra, questo arazzo di quattro metri di lunghezza, riproduce cinque selvaggi alti e robusti, dai capelli rossi, coperti di peluria lanuginosa e abbigliati con vestiti a strisce. Armati di pietre, bastoni, mazze e rami assaltano un castello popolato di minuscoli saraceni. Nella sezione centrale, diversi selvaggi inghirlandati lottano con animali fantastici, una specie di leone e un drago. Nella sezione di destra, una selvaggia con due bambini, uno in grembo e l'altro al suo fianco, siede davanti ad un affioramento roccioso. Su entrambe i lati, si stanno avvicinando al gruppetto tre selvaggi, uno a cavallo di un cervo, un altro con un leone gettato su una spalla mentre il terzo, dalle prominenti zanne si inginocchia davanti alla donna e le offre un cosciotto. Il tutto su uno sfondo rosso a scacchiera fatta a catene intersecantesi.

Molti collegano la ricca iconografia dell'arazzo alle allegorie del Castello dell'Amore, altri a rappresentazioni di riti della fertilità o alla tradizione della battaglia tra Vizi e Virtù e ai quattro stati della società (selvaggio, indigente, industrioso e nobile). La raffigurazione di questi grandi selvaggi di pelo rosso in questo arazzo tedesco del Quattrocento potrebbe essere collegata proprio allo *Schembart* con le sue mascherate di uomini selvaggi. Ma a guardar bene i selvaggi di questo arazzo sono leggermente diversi. Sembrano infatti possedere le caratteristiche tipiche della mostruosa razza dei giudei rossi o «rot Juden» descritti nelle versioni medievali tedesche del ciclo che aveva come protagonista l'Alessandro medievale. Il leggendario eroe, coraggioso scopritore e conquistatore di terre e genti mostruose e lontane, nel corso delle sue esplorazione ai confini orientali del mondo, incontrò all'estremo angolo le dieci tribù perdute d'Israele. Numerosi e giganteschi, questi ebrei erano come tutti gli altri popoli esotici, esseri misti, a metà tra l'uomo e la bestia, ma ben organizzati in un regno potente e bellicoso. Senza esitare il fiero monarca, per la salvezza della cristianità li spinse in un *cul de sac* aldilà delle *Montes Caspii* dove li rinchiuse con catene e porte di ferro, le cosiddette Porte di Alessandro[50].

Fin dal XII secolo, con la *Historia Scholastica* di Petrus Comestor, la leggenda delle dieci tribù perdute d'Israele si fuse con Gog e

[49] In manufatti artigianali dell'epoca come maschere di legno e amuleti troviamo caricature dell'ebreo. Analogamente, fino a qualche tempo fa, negli USA ci si poteva ritrovare a versare sciroppo d'acero da una brocchetta a forma di grassa Aunt Jemima [la tipica serva di colore secondo l'iconografia popolare] o a maneggiare una saliera a forma di minuscolo maggiordomo nero in livrea rossa.

[50] Per le traduzioni ebraiche del romanzo di Alessandro si veda A. Toaff, *Mostri Giudei, L'immaginario ebraico dal medioevo alla prima età moderna*, cit., pp. 65-68.

Magog del libro della Rivelazione[51]. A questa stirpe impura venivano attribuiti peccati e trasgressioni orripilanti di tutti i tipi; crudeltà indescrivibili e cannibalismo, comprese donne incinte arrostite o bollite per poi mangiarne i feti, e il consumo di carne di animali impuri[52]. Il termine *rot Juden* si ritrova solo nel volgare tedesco come preciso riferimento all'equazione dieci tribù/Gog e Magog e restò come sinonimo di Gog e Magog per tutto il XVI secolo. Gow spiega che il termine «giudei rossi», tipico della lingua tedesca e rintracciabile nei testi sia popolari sia colti, si diffuse oltre i confini del mondo di lingua tedesca come imprescindibile conseguenza del ciclo di Alessandro. In particolare, *rot Juden* evidenziava aspetti particolari dei *iudei clausi* rinchiusi, da Alessandro, la loro impurità, la loro forza fisica e militare, il loro collegamento con l'Anticristo e la loro «ebraicità» pura e semplice. Nel *Fortalicium Fidei*, notissimo testo della fine del XV secolo e probabilmente il prodotto più abietto dell'anti-giudaismo iberico, Alonso de Espina (Vescovo di Orense, m. 1469) descrive gli ebrei *clausi* come esseri selvatici dotati delle tremende caratteristiche di una «stirpe impura»: selvaggi nudi o cannibali che si nutrono di carne cruda e dei frutti degli alberi. A quest'opera si ispirò anche Hulrich Zasius, giurista di Friburgo, per il suo trattato giuridico antigiudaico sul battesimo coatto per i bambini ebrei.

Nel suo *Judenbüchelein*, anche Victor von Carben (1422-1515), ebreo convertito al cristianesimo, fa riferimento ai *rot Juden* come le dieci tribù pronte a intervenire in aiuto della diaspora ebraica con l'ausilio dell'Anticristo, per liberarli dal giogo cristiano. Nella traduzione latina dello *Judenbüchelein* i «giudei rossi» sono descritti come selvaggi, *rubri Judaei atque robustissimi*, un'immagine di vigore fisico molto in contrasto con la caricatura del mercante, usuraio o studioso ebreo dalla pelle giallastra con naso priapeo e cappello a punta[53]. Nel quadro della propaganda apocalittica della Germania della prima età moderna, *rot Juden* esprime l'idea di ebrei immondi e innaturali, alleati dell'Anticristo essi costituiscono una concreta minaccia fisica e militare per la cristianità.

In Europa, la convinzione che esistessero «stirpi mostruose» mezzi uomini mezzi bestie fu rafforzata, a partire dal XII secolo, sia dalla diffusione di codici riccamente miniati del «romanzo di Alessandro» sia da mappe e planisferi[54]. «Prove» certe dell'esistenza di Gog e

[51] F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littèrature narrative médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1991, 2 voll., vol. I, pp. 256-282.

[52] A.C. Gow, *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600*, Leiden, E.J. Brill, 1995, cap. 3.

[53] A.C. Gow, *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age*, cit., capp. 3 e 6.

[54] Gog e Magog sono descritti nel poema tedesco Alexander di Lamprecht (1130), come pure nei notissimi e apprezzatissimi l'*Histoire du roi Alexandre* (1338-1344), la *Legende d'Alexandre* (c. 1448) e l'*Alexanderbuch* tedesco (1455-1465).

Magog venivano fornite da una serie di testi: dal mappamondo detto di Ebstorf del 1235 ai resoconti di viaggi straordinari di Mandeville, ai planisferi di cartografi famosi come Andrea Bianco o Andrea Walsperger (Figg. 3 e 4)[55]. Queste carte che dividevano il mondo tra i figli di Noè rispondevano implicitamente alla questione teologica posta da Sant'Agostino nel sedicesimo capitolo della *Città di Dio* sulla discendenza delle stirpi mostruose. Come vedremo, nelle commedie di Folz, l'interrogativo agostiniano fu trasformato in un'ulteriore accusa per gli ebrei storici, ritenuti il risultato della copula di Adamo con il biblico mostro Lilith.

Tornando all'arazzo di Boston, ad una più attenta analisi appare chiaro che l'ambientazione ricca e favolosa nonché gli elementi pseudo cortesi in linea di massima hanno fuorviato gli studiosi che ne diedero interpretazioni sensualistiche o morali-allegoriche, mentre un'analisi più attenta rivela molti elementi che fanno pensare alla leggenda propriamente tedesca dei «rot Juden». Il colore dominante dell'arazzo è il rosso, tinta associata a Giuda e ai giudei; i selvaggi e la donna hanno i capelli rossi e sono di enormi dimensioni e fortissimi: con enormi piedi ungulati, barbe e zanne, si nutrono di carne cruda di strani animali e (come nella fisiognomica anti-semitica) hanno nasi enormi che, stranamente, sono dipinti sopra l'arazzo anziché tessuti nel suo ordito. Lo sfondo, fatto di quadrati di catene congiunte, rappresenta la barriera di ferro fatta erigere da Alessandro per rinchiudere la gente selvaggia e impura per salvare la cristianità dalla sicura distruzione.

La semplice trama narrativa dell'arazzo riguarda le occupazioni primarie dei selvaggi: procurare di che nutrire la moglie e i figli, andare a caccia e guerreggiare. Tuttavia, la scena sulla sinistra, cioè la conquista del castello dei saraceni, che pure richiama alla mente lo *Hölle* dello *Schembart* popolato da neri diavoli, difeso con archi e frecce, potrebbe fare riferimento all'altra convinzione apocalittica, diffusa nella Germania del XV e XVI secolo, cioè che i «giudei rossi» si stavano preparando a marciare su Gerusalemme agli ordini dell'Anticristo contro i turchi[56].

Nonostante l'abbondanza di riferimenti ai «giudei rossi», l'effetto globale di questo stupendo arazzo è «festoso», grazie alla natura «divertente» delle rappresentazioni della mostruosità nel contesto del Carnevale. La rappresentazione di un marito zannuto che con tenerezza e affetto offre un cosciotto crudo alla moglie che allatta; la caccia ad animali favolosi, l'assalto al minuscolo castello popolato di piccoli e neri saraceni armati di archi, tutto serve a introdurre nel con-

[55] Andrea Bianco, *Planisfero*, Biblioteca Nazionale Marciana (It.Z.76 tav.12); Andrea Walsperger, *Planisfero*, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Palat. Lat. 1362 B.

[56] A.C. Gow, *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age*, cit., pp. 160-75.

testo gli elementi sostanzialmente paradossali dello *Schembartlauf* la gara tra selvaggi e maschere di animali, culminante nella presa e distruzione dello *Hölle*.

9. Antiumanesimo e antisemitismo

Due fenomeni paradossalmente contrastanti ma in realtà strettamente correlati spiegano la coincidenza di «antisemitismo» e «antiumanismo» nell'opera di Folz. Il primo fu, come si è detto, il rinnovarsi, alla fine del quindicesimo secolo, dell'odio e del rifiuto radicale degli ebrei e della loro religione, che culminò nell'espulsione di tutti gli ebrei dalle città imperiali di Norimberga e Ulm; nello stesso periodo, crebbe e si diffuse nell'élite europea di filosofi e teologi cristiani l'interesse verso la lingua ebraica, il *Talmud* e la *Kabbalah*. L'interesse verso la lingua ebraica da parte dei teologi e la collaborazione dei *conversos* aveva rivelato appieno l'evoluzione del pensiero religioso ebraico contenuto nel *Talmud*. Tuttavia, se, da un lato, per alcuni cristiani il commentario talmudico era un segno dell'imminente conversione degli ebrei prima della fine del mondo, dall'altro il *Talmud*, con le sue interpretazioni «non ortodosse» dell'Antico Testamento, confermava la convinzione che gli ebrei, che si rifiutavano ostinatamente di riconoscere la natura divina del Cristo, peccavano due volte di eresia. La persecuzione sociale, politica ed economica degli ebrei andò di pari passo con la confisca e la distruzione della letteratura ebraica e in particolare del libro del *Talmud*[57], fonte di nuovo sapere per gli umanisti.

Il concetto agostiniano di «necessità» o di utilità di salvaguardare il «popolo testimone» o *testimonium veritatis* non era più ritenuto valido. La base teorica che aveva garantito una tolleranza limitata della presenza di ebrei tra i cristiani era stata gravemente danneggiata anche da una serie di pubblici dispute teologiche e da conseguenti *auto da fé*. Alla fine di tutte le più note dispute, da quella di Parigi del 1240 a quella di Barcellona del 1263 e quella di Tortosa del 1413-1414, il giudaismo veniva pubblicamente denigrato e insostituibili manoscritti talmudici venivano dati alle fiamme[58]. Nel 1492, data spartiacque nella storia di questo popolo martoriato e oppresso, gli ebrei, privati dei loro ruoli sociali, economici e teologici, non erano più «necessari» ai cristiani.

[57] Cfr. P. Grendel, *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*, London, Variorum Reprints, 1981.

[58] K.R. Stow, *The Burning of the Talmud in 1553, in the Light of Sixteenth Century Catholic Attitudes Toward the Talmud*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIV, 1, 1972, pp. 435-59.

Ciò nondimeno, nello stesso periodo in Germania l'interesse nei confronti della lingua e della cultura ebraica era aumentato. La mobilità di uomini, merci e idee tipica dell'epoca facilitò gli scambi culturali e la diffusione del «nuovo sapere» inaugurato dagli umanisti italiani che studiavano il greco e l'ebraico. L'Italia brulicava di stranieri che per diletto o per studio, in missione diplomatica o per commercio o semplicemente come spie, vi si recavano per lunghi periodi. Giovani inglesi e tedeschi andavano a Padova e a Bologna per studiare giurisprudenza e medicina, mentre altri arrivavano a Roma per ricoprire incarichi presso la curia papale; banchieri e finanzieri italiani risiedevano all'estero per vari periodi di tempo. Delle delegazioni politiche inviate all'estero dagli stati italiani, o viceversa, facevano parte studiosi e artisti, nonché individui con una solida preparazione umanistica; tra questi, lo studioso e umanista tedesco Johannes Reuchlin di Pforzheim giunse in Italia al seguito del suo principe[59]. Reuchlin, seguace convinto di Giovanni Pico della Mirandola, diffuse in Germania il nuovo movimento di pensiero basato sulla conoscenza del latino, del greco e dell'ebraico. La dimestichezza con quest'ultima lingua era ritenuta necessaria per rivelare elementi filosofici nascosti e armonizzare, secondo e il metodo sincretistico di Pico, le dottrine cabalistiche con il cristianesimo. Reuchlin, avverso agli ebrei per motivi religiosi, tuttavia riteneva che solo la *Hebraica veritas* potesse rivelare il significato più intimo della Bibbia.

Suo acerrimo avversario era Johannes Pfefferkorn, un ebreo convertito, che nel 1507 con il suo *Judenspiegel* («Specchio dei giudei») si era messo a capo della campagna per la distruzione di libri ebraici, ad eccezione della Bibbia. I progetti di confisca di Pfefferkorn, legati a previsioni apocalittiche, provocarono un'infuocata disputa teologica che divise i tedeschi in due fazioni, pro-Reuchlin e anti-Reuchlin e il dotto autore si vide costretto ad «abbassarsi» e scendere nella mischia per affrontare il vile Pfefferkorn con il suo *Augenspiegel*, scritto in tedesco[60]. Il «nuovo sapere» era ferocemente osteggiato dalla teologia dei frati che vedevano una grave minaccia nello studio dell'ebraico e in tutti gli *studia humanitatis*. Per dirimere il conflitto, lo si sottopose a giudizio a Roma; ma il Vaticano commissionò proprio a Reuchlin uno studio sugli scritti rabbinici per decidere se distruggerli andasse a vantaggio o a detrimento della chiesa. Reuchlin continuò a difendere la letteratura ebraica e si schierò a favore di coloro che volevano preservarne le opere; e gli studi talmudici furono salvi,

[59] P.O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1965, , pp. 69-88.

[60] A.H. Oberman, *The Roots of Antisemitism in the Age of Renaissance and Reformation*, Philadelphia, Fortress Press, 1984, pp. 17-37. *Doctor Johannes Reuchlin's Augenspiegel*, München, J. Froben, 1961.

almeno per il momento[61]. Ciò nonostante, per i loro contatti con gli studiosi ebraici e per aver compulsato testi ebraici, Reuchlin e i colleghi umanisti, come il suo devoto discepolo Osiander (1498-1552), il riformatore di Norimberga, si guadagnarono l'accusa di *judaisieren* e *rabbinisieren,* o addirittura di *Judaizantes*[62]. Quando nel 1523 Lutero pubblicò *Dass Jesus Christus ein geborener Jude sei* («Anche Gesù Cristo è nato ebreo»), dovette difendersi dalle stesse accuse[63]. La controversia teologica di Reuchlin in effetti aveva in parte prodotto un vasto movimento d'opinione decisamente anti-cattolico e aveva contribuito ad aprire la strada alla Riforma protestante[64].

In linea con la politica antiumanistica del Consiglio municipale di Norimberga, che come si è già visto nel 1454, aveva ufficialmente escluso i «dottori», Folz, nelle sua prima farsa antisemita, *Die alt und neu ee*, ridicolizza in senso anti-umanistico la controversia teologica tra ebraismo e cristianesimo. La sua marcata avversione all'umanesimo e l'anti-giudaismo radicale e militante è provata dal fatto che fu proprio Folz a tradurre in tedesco un'opera di propaganda anti-giudaica sotto forma di dibattito: *Pharetra catholicei fidei,* intitolandola *Der Köcher wider die Juden* («La faretra contro gli ebrei»)[65]. Prodotto dell'anti-semitismo dei frati, sebbene fosse un manuale per teologi e inquisitori da usare contro gli ebrei, la *Pharetra*, fu concepita per un pubblico ben più vasto. Folz la usò più tardi sia nel dialogo comico *Krig wider einen Juden* (1479) una finta disputa teologica, sia in altri scritti anti-giudaici come per esempio i poemi *Von der Juden Messias*, *Christ und Jude* e *Judas der Ketzerapostel*[66].

[61] A.H. Oberman, *The Roots of Antisemitism in the Age of Renaissance and Reformation*, cit.; J. Reuchlin, *Recommendation whether to Confiscate, Destroy and Burn all Jewish Books*, tradotto, a cura e con prefazione di P. Wortsman, Mahwah, N.J., Paulist Press, 2000.

[62] H.H. Ben-Sasson, *Jewish-Christian Disputations in the Setting of Humanism and Reformation in the German Empire*, in «Harvard Theological Review», LIX, 1966, pp. 369-90.

[63] A. Prosperi, *Degli ebrei e delle loro menzogne*, Torino, Einaudi, 2000, p. XLII.

[64] La riammissione di poche famiglie di ebrei nel 1666 a Sulzbach, vicino Norimberga, fu dovuta alla predilezione del principe per gli studi ebraici e in particolare per la cabala. Sulzbach rimase un importante centro cristiano di studi cabalistici (J.I. Israel, *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550-1750*, cit., p. 191)

[65] «Pharetra catholice fidei sive ydonea disputatio inter Christianos et Judeos: in qua perpulchra tanguntur media et rationes, quibus quivis christifidelis tam ex prophetis suis propriis quam ex nostris eorum erroribus faciliter poterit obviare», Strasbourg, 1493. Va sottolineato che questa copia [Houghton, Inc. 772 (A)] porta sul retro note manoscritte cinquecentesche sull'edizione veneziana del 1574 del *Malleus Maleficarum* e su un'opera di Alphonsus a Castro Zamorensis, studioso della Bibbia e autore di una grammatica dell'ebraico.

[66] H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., vol. 3, pp. 1223-1228; H. Folz, *Die Reimpaarsprüche*, a cura di H. Fischer, München, Verlag C.H. Beck, 1961, pp. 22, 27.

10. La battaglia tra «Ecclesia» e «Sinagoga»

Antisemitismo e antiumanesimo coincidono nella sua prima farsa giudiziaria-teologica *Die alt und neu ee*. Folz intuì ben presto che le forme dialogiche delle controversie teologiche antigiudaiche, rivolte ai cristiani fin dal VI secolo, si prestavano ad ampie manomissioni comiche e che le forme di letteratura *adversos judeos*, quale *conflictus*, *altercatio*, *dialogus* e *disputatio* potevano essere facilmente adattate alla forma giuridica della battaglia tra Carnevale e Quaresima. Nelle antiche diatribe cristiani e ebrei si affrontavano e presentavano argomenti a favore della propria fede per controbattere alle motivazioni portate dagli avversari. A partire dall'alto Medioevo, la controversia ebrei-cristiani sviluppò varie tipologie di scontro retorico nei quali potevano coesistere diversi generi letterari di esposizione (dottrinale-esegetica, dialettica, di denuncia). Alla fine del XV secolo, però, il logico sviluppo della controversia anti-giudaica nell'ambito della tradizione cristiana aveva raggiunto il proprio *terminus* e, data l'osmosi tra le controversie anti-eretiche e anti-giudaiche, nei dibattiti prevaleva la retorica di vituperio, a scapito della originale rilevanza dogmatica ed esegetica. Fu questa retorica di vituperio che prevalse sulla scena di Folz.

Nella farsa *Die alt und neu ee*, la messa in scena del conflitto *Ecclesia contra Synagoga*, analogamente alle omelie di denuncia di Giovanni Crisostomo, si rivolge ai cristiani e intende metterli in guardia contro le tendenze «giudaizzanti» nell'ambito della chiesa e della società del tempo. La disputa parodistica tra il Rabbino e il Dottore e dopo tra Chiesa e Sinagoga, vuole mettere in ridicolo proprio l'idea che il giudaismo abbia qualcosa da insegnare a quei cristiani che, come Reuchlin e il giovane Lutero, intraprendono lo studio dell'ebraico e si incontrano in privato con studiosi ebrei e credono nell'imminente conversione dei giudei. L'uso che Folz fa dei generi dialogici della controversia anti-giudaica è rivelatorio sia della sua posizione ideologica e politica sia della sua abilità come autore comico. Egli sovverte forma e ambito delle dispute teologiche, usa linguaggio e immagini osceni e, introducendo elementi giudiziari, ne accentua la retorica di denuncia. Un genere antico e serio viene piegato alle esigenze di propaganda e alle necessità della battaglia comica tra Carnevale e Quaresima.

Parimenti Folz usa e stravolge lo spirito delle scene della disputa dei Profeti o *Prophetensprüche* delle sacre rappresentazioni dell'alto Medioevo, che egli doveva in qualche modo conoscere. Queste scene, alle quali veniva affidata la controversia anti-giudaica, si ispiravano tutte al sermone pseudo-agostiniano «*Vos inquam convenio*», usato come *lectio* liturgica il giorno di Natale, in cui l'autore invita i Profeti a testimoniare in favore di Cristo per convertire gli ebrei alla Nuova

Legge[67]. Questi dibattiti tra i Profeti e l'*Archisynagogus* o altri ebrei potevano essere rappresentate sotto forma di *pièces* a sé stanti, come avviene nel *Jeu des Prophètes* (in latino, Francia, XI secolo); o sotto forma di episodi di uno spettacolo più lungo, come il *Jeu d'Adam* (anglo-normanno, XII secolo), il *Dirigierrolle* (Francoforte, XIV secolo) e il *Passionsspiel* (Francoforte, fine XV secolo).

Se nelle sacre rappresentazioni le dispute teologiche, presiedute da Sant'Agostino o da un *Doctor*, *Expositor* o *Prologator* esprimono chiaramente il desiderio, implicito nei drammi sacri antecedenti al XIV secolo, di convertire gli ebrei al cristianesimo, in *Die alt und neu ee* la tradizionale diatriba viene invece trasformata in un vero e proprio processo allo *schentlich puch Talmut* (infame libro del *Talmud*). La strategia dialettica è ingiuriosa e accusatoria. *Die alt und neu ee*, come la maggior parte dei *Fastnachtspiele*, si apre con due contadini che invitano il pubblico a stare seduto e ben attento. L'*Hofmeister*, che impersona il Prologo, presenta la commedia come una «disputa tra la Vecchia e la Nuova Legge». Fin dall'inizio si palesa chiaramente il suo punto di vista, dato che subito si passa a denigrare il *Talmud.* Ponendo grande cura linguistica nelle sue parole, l'*Hofmeister* elenca i nomi ebraici di tutte le sezioni del *Talmud*, ne descrive brevemente il contenuto, cita gli autori dei commentari e fa una lista dei libri dell'Antico Testamento. Quindi fa il suo ingresso un coro ebraico, presentato dall'*Hofmeister*, che deplora la triste situazione degli ebrei, denigrati, maltrattati e uccisi dai cristiani. Gli ebrei si lamentano delle false accuse di infanticidio rituale, di pratiche magiche in cui si usa il sangue dei bambini uccisi e alludono alla venuta del loro Messia come unica loro speranza[68]. Per convenzione, nel *Fastnachtspiel* a ciò faceva subito seguito l'ingresso di due popolane impegnate in una breve e animata discussione a mo' di introduzione della commedia carnevalesca vera e propria. Qui Folz usa con effetto comico il contrasto iconografico tra Chiesa e Sinagoga, tradizionalmente rappresentato da due donne, la prima giovane e bella e la seconda vecchia e con gli occhi bendati[69].

67 L.-J.-N. Monmerqué, e F. Michel (a cura di), *Théâtre français au moyen-âge: publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Paris, Firmin Didot, 1870; *Sermo contra Judeos, paganos et Arianos de Simbolo*, in Migne, *Patrologia Latina*, vol. 52, pp. 1125-1127; vedi anche E. Noble Stone, *Saint Augustine, Bishop of Hippo. Spurious and Doubtful Works. A translation of chapters XI-XVI of the pseudo-Augustinian Sermon against Jews, pagans, and Arians, concerning the creed; also of the Ordo prophetarum of St. Martial of Limoges*, Seattle, Wash., University of Washington Press, 1928.

68 Folz credeva nelle storie, diffusissime, degli omicidi rituali degli ebrei. Va detto che non c'era unanime consenso su questo argomento esplosivo: perfino il fanatico Pfefferkorn le rinnegava ritenendole ridicole, mentre l'umanista Andreas Osiander, che rispettava il giudaismo e gli ebrei, forse fu autore di un trattatello anonimo in cui esponeva le assurdità di tali accuse. Cfr. A.H. Oberman, *The Roots of Antisemitism in the Age of Renaissance and Reformation*, cit., p. 35.

69 Cfr. B. Blumenkranz, *Juif et Judaïsme dans l'art chrétien du haut moyen âge*, in *Gli ebrei nell'alto medioevo*, cit., pp. 987-1014; R. Po-Chia, Hsia, *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*, cit.

Tuttavia, i due personaggi non sfoggiano né la dignità né la bellezza tipiche delle statue di *Ecclesia* e *Synagoga* che Folz forse aveva visto sulle pareti delle cattedrali medievali di Bamberg e di Müster. *Die Kirch,* donna «giovane e libera», si rivolge senza nessuna grazia alla *Sinagog*, interpretata da una «strega pazza». Il modo di rivolgersi alla seconda rivela la strategia carnevalesca di inversione, dato che la pseudo-agostiniana *Altercatio Ecclesiae et Synagogae Dialogus* diventa in questo caso una piazzata tra la giovane e la vecchia. Non appena la Sinagoga finisce di parlare, con un secondo riferimento alla chiamata del Messia, entrano in scena tre ebrei che salmodiano le loro preghiere del mattino in ebraico. È facile immaginare che questa devozione rituale, incomprensibile agli spettatori, recitata da attori cristiani travestiti da ebrei (nasi priapici, cappelli a punta, barbe fulve, ecc.) che, molto probabilmente, si prendevano gioco del rituale ebraico con inchini e gesti esagerati, avesse un immediato impatto comico sul pubblico[70].

Sappiamo che Folz era un maestro della parodia anti-giudaica, nonché autore di due dibattiti comici sul tema: *Krig wider einen Juden* e *Ein Disputatz eins Freiheits mit eim Juden*. La seconda opera, una variazione della storia di Salomone e Marcolfo sulla vittoria del folle sul saggio e dotto, è la teatralizzazione di una famosa *Haggada (*Hag. 5) sulla disputa tra un ebreo e un pagano che si svolgeva esclusivamente con gesti simbolici. L'ebreo apriva il dibattito con strani gesti dal profondo significato teologico. L'ignorante *Freiheits*, studente itinerante, capiva poco ma replicava con i propri gesti, bizzarri e ridicoli, e l'ebreo, credendo che tali straordinari movimenti avessero un senso mistico e sublime, si dichiarava sconfitto, con grande sorpresa dello studioso[71].

Dopo la traduzione della preghiera in *Die alt und neu ee* ha inizio la disputa vera e propria tra il Dottore e il Rabbino. Innanzi tutto si nota che sono gli ebrei e non i cristiani a richiedere il confronto teologico che, per l'inversione dei ruoli, si incentra sulla religione ebraica invece che sulla fede cristiana. Folz consente al Rabbino di presentare la sua dottrina con calma e accuratezza, ma è evidente che il ruolo da protagonista è affidato al Dottore cristiano che come un inquisitore interroga più volte il Rabbino che espone le sue argomentazioni teologiche con evidente rispetto per l'avversario; la lingua ebraica viene usata correttamente e la prima parte del dibattito, sulla

[70] Keller lo attribuisce a Rosenblut (cfr. H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., vol. 3, pp. 1115-1124). Su gestualità, mimo e linguaggio dei segni nel teatro medievale si veda C. Davidson (a cura di), *Gesture in Medieval Drama and Art*, Monograph Series 28, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Western Michigan University, 2001.

[71] H. Pflaum, *Les scènes des juives dans la littérature dramatique du moyen age*, in «Révue des études juives», 89, 1930, pp. 111-34.

natura divina di Dio, segue strettamente le fonti teologiche e all'apparenza si dipana con correttezza. Ma alla fine il Dottore cristiano dimostra l'assurdità della teologia ebraica e conclude dicendo che i maltrattamenti inflitti agli ebrei già deplorati dal coro, sono ben meritati.

Nella seconda parte della disputa, Folz si dedica all'argomento decisamente più spinoso e più controverso del rapporto tra cristiani e ebrei. I ruoli si invertono e il Rabbino da accusatore si trasforma in accusato. Si applica la strategia inquisitoria dell'autodenuncia quando il Rabbino, che impersona il folle, viene astutamente indotto a rivelare il contenuto anti-cristiano del *Talmud* e le «verità» della Sacra Scrittura sulla genealogia bestiale degli ebrei, da Adamo e il mostro femmina Lilith. Gli «stupidi» ebrei dunque, come viene indicato nella *Pharetra*, si condannano con le loro stesse mani, rivelando cioè i «segreti» del *Talmud*. A questo punto la commedia si conclude con l'entrata in scena di un terzo personaggio, il *Fallend Jud*, il *Narr* del Carnevale, che conferma con le sue affermazioni la natura diabolica degli ebrei e che, pentendosi di tutti i suoi peccati si converte al cristianesimo e denuncia i suoi correligionari come parassiti abietti e infingardi. Alla conversione si giunge non mediante la ragione e la fede, come nelle sacre rappresentazioni, ma per follia.

L'inversione carnevalesca della *disputatio* e il conseguente stravolgimento in un processo, senza giudice imparziale, mostrano che la strategia di degradazione mira sì a ridicolizzare la teologia ebraica e le pretese dell'umanesimo giudaizzante, ma vuole anche infangare e umiliare la stessa concezione rabbinica della giustizia e del processo che, sia esso *mishpat* o *ryb* deve sempre fondarsi sulla pietà e il rispetto.

11. Messianismo e antisemitismo

Alla fine di *Die alt und neu ee*, Folz promette ai suoi lettori di scrivere un'altra opera «religiosa», un confronto più articolato tra dogmi cristiani e dogmi ebraici, impersonati dalla Chiesa e dalla Sinagoga. Qui si tralascia la commedia in questione, *Kaiser Constantinus,* dato che sia nella struttura drammatica che nella rappresentazione degli ebrei differisce pochissimo da *Die alt und neu ee*. In *Ein Spiel von dem herzogen von Burgund,* farsa feroce sulle attese messianiche degli ebrei, Folz introduce nuovi temi e personaggi e opera una rottura totale con l'antigiudaismo del teatro religioso del primo Medioevo. I brevi riferimenti al falso Messia degli ebrei in *Die alt und neu ee* vi risuonano amplificati in tal misura che la commedia si configura come un vero e proprio *Entchrist spiel* con il ribaltamento carnevalesco del messianismo ebraico e la messa in scena degli aspetti più re-

pellenti del disprezzo nei confronti degli ebrei e della paura del loro Messia[72].

Fin dall'inizio, il dramma religioso medievale attribuì un ruolo primario all'Anticristo nelle scene di disputa in cui i profeti Enoc ed Elia lo condannavano; col tempo questa figura divenne unico protagonista di rappresentazioni indipendenti dai grandi cicli religiosi. L'interesse per il Messia giudeo, attorno al quale il popolo di Israele si sarebbe radunato da tutto il mondo per marciare contro il cristianesimo, si spiega con il fatto che questo essere dalle orride fattezze, per quanto temibile era comunque strumentale escatologia cristiana poiché il suo regno e la sua fine avrebbero annunciato il ritorno di Cristo. La più famosa e spettacolare tra tutte le opere teatrali sull'Anticristo, il *Ludus paschali de adventu et interitu Antechristi* del Tegernsee (metà del XII secolo), si basava sul *Libellus de Antichristo*, scritto attorno alla metà del X secolo dal monaco Adso sotto forma di lettera alla Regina Gerberga di Francia. In questo testo, come in tutti i drammi ecclesiastici dello stesso periodo, gli ebrei erano ancora ritenuti necessari per la salezza eterna. Per quanto intrinsecamente malvagi, anch'essi, come i cristiani, erano stati ingannati dall'Anticristo (*seducti fuimus...*) e si sarebbero convertiti alla Nuova Legge dopo aver udito le voci dei profeti Enoc ed Elia. Nel *Ludus* del Tegernsee, una Sinagoga convertita, da sola, affrontava l'impostore con un discorso pieno di dignità, ma subiva il martirio[73].

Nelle sacre rappresentazioni della Passione e nelle commedie carnevalesche di epoca posteriore, come l'opera svizzera del XIV secolo *Des Entcrist Vastnacht*, rimaneggiata come *Fastnachtspiel* nella Norimberga del Quattrocento, non ritroviamo la posizione moderata del dramma pasquale del Tegernsee. In entrambe le versioni del *Des Entcrist Vastnacht*, sono gli ebrei stessi a implorare l'Anticristo di dare loro il dominio sul mondo cristiano e, avendolo ottenuto, trattano ingiustamente i cristiani. Ma il più velenoso di tutti gli spettacoli teatrali sull'Anticristo fu scritto da Folz, che a quanto pare non conosceva il *Des Entcrist Vastnacht.* Con *Ein Spiel von dem Herzogen von Burgund*, vera e propria *summa* della propaganda anti-semitica del tempo, il cerusico e cantore di Norimberga intendeva certo superare tutti i *Fastnachtspiele*.

La trama è semplice: un ebreo, stufo di attendere invano il Messia, si traveste da Anticristo e si presenta ai suoi correligionari. L'*Endchrist* (c'è un gioco di parole *ent/end*), seguito da baldanzosi

[72] J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews. The Medieval Conception fo the Jew and its Relation to Modern Anti-Semitism*, Philadelphia – Jerusalem, The Jewish Publication Society, 1983.

[73] J. Wright, *The Play of the Antichrist*, Toronto, Pontificial Institute for Medieval Studies, 1967; K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. II, pp. 125-171.

rabbini e da uno *schalatz Jud*[74], fa la sua apparizione alla corte del Duca di Borgogna e, rivolgendosi al Principe e alla Sibilla, chiede che tutti i cristiani gli rendano omaggio e gli consegnino «Gewalt, Hersschaft und Regiment»[75].

Nonostante una dimostrazione di arte magica ebraica con il drago sputafuoco (che subito il *Narr* descrive come un «malconcio lupo mannaro»), i cristiani scoprono l'inganno con l'aiuto della Sibilla. Dopo una breve discussione con i rabbini, il falso Messia è sottoposto a due ordalie ridicole (la ruota della fortuna e l'ingestione di una pozione), fallisce in entrambe, muore e viene prontamente riportato in vita dalla Sibilla. Sbalordito dalle sue arti magiche, l'impostore confessa l'imbroglio e i crimini degli ebrei contro i cristiani, mentre i rabbini lo maledicono[76].

Segue un finto *Inquisitionsprozess* nel corso del quale i giurati condannano gli ebrei a torture indicibilmente umilianti, Questo processo, dalle caratteristiche irreali e particolarmente crudeli, forse si ispirava al *Vehmgeright*, istituito da quei famigerati tribunali segreti davanti ai quali apparivano ebrei provenienti da tutta la Germania, fino alla metà del XVI secolo[77]. Il processo finale si apre con l'*Hofmeister* che chiede silenzio e annuncia l'ingresso del principe che condannerà gli ebrei alla «*ewiger schant*» o eterna vergogna. La Sibilla è invitata a pronunciare il suo giudizio ma, con implicito riferimento all'effettiva capacità processuale del suo sesso, ella dichiara di non poterlo fare. Sono presenti quattro pagani che emettono la loro sentenza nella loro lingua *haidnish* e le pene che suggeriscono di comminare, come per esempio il taglio della lingua, il rogo, l'impiccagione, il trascinamento e lo squartamento, sono in effetti quelle che di solito venivano inflitte agli eretici. Mentre l'*Hofmeister* traduce ogni frase, i due folli, il *Narr* e la *Närrin*, che sono marito e moglie, intervengono e suggeriscono altre torture escrementizie. Folz delinea *Narr* e *Närrin* come unici personaggi con licenza assoluta contro gli ebrei con funzione di «coro». Fin dall'inizio della commedia la disputa «seria» tra la Sibilla, il Rabbino e il falso Anticristo viene continuamente interrotta dai violenti insulti escrementizi del *Narr* contro gli ebrei. Mentre il processo continua, otto cavalieri sono chiamati a emettere la propria sentenza e i due folli rinfocolano con altre lordure le sentenze di forzata sodomia e incesto emesse dai cavalieri, «contrappassi» di due vizi contro natura tradizionalmente attribuiti agli

[74] Per un'interpretazione dell'espressione «schalatz Jud» di cui «venditore ambulante» può essere solo una versione approssimativa, vedi Wenzel, *op. cit.*, p. 242, n. 32.

[75] H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., vol. I, p. 20, vol. ll., p. 30.

[76] «Quanti bambini abbiamo rapito e ci siamo arrossati col loro sangue puro» (*ibidem*, vol. I, p. 20, vol. V, p. 180).

[77] Kisch, *op. cit.*, p. 257.

ebrei. La commedia finisce con una spettacolare resa teatrale di una vetusta icona anti-giudaica, la *Judensau*[78]: una scrofa viene condotta sul palco, tra i gemiti e le imprecazioni comiche degli ebrei, che suonano come grugniti e versi dei maiali. Gli ebrei vengono sistemati sotto la coda della scrofa mentre il *Narr* e la *Närrin* li costringono a esibirsi in azioni disgustose e umilianti, come il succhiare i capezzoli e l'ano dell'animale. Al Messia viene poi praticata la castrazione, tipica burla da *Fastnachtspiel*, mentre la *Närrin* nel frattempo si eccita. La morale edificante è che «gli ebrei che hanno cercato di insudiciare (in senso figurato, *bescheissen*) i cristiani, sono a loro volta (letteralmente) *bescheissen*». Nell'ultima scena, si torna all'aula di tribunale con la Sibilla che convoca le «vergini», perché vengano sul palco e pronuncino i loro discorsi, il principe, il maresciallo e l'araldo che annuncia la danza collettiva finale.

In questa farsa il processo che per l'assenza di un giudice imparziale, si configura come «processo totalitario», espone, più chiaramente che in *Die alt und neu ee*, il meccanismo del capro espiatorio. La rappresentazione della giustizia deve esser verisimile e affinché una singola «verità» possa prevalere e «un perfetto accordo deve esistere tra la prospettiva del carnefice e quella della vittima»[79]. La confessione diventa dunque il momento di volta di questo *Fastnachtspiel*, come lo è di tutti i processi di Carnevale nei quali la vittima, in assenza di un avvocato difensore, *go'el* o Paracleto, deve ammettere la sua colpa ed essere favorevole alla sua condanna[80]. Come le vittime dei sacrifici umani sono sempre consenzienti così gli ebrei di Folz deumanizzati e inebetiti confessano e si lasciano torturare. In questo teatro dell'inferno, mutilazioni e massacro cerimoniale anticipando la violenza del castigo eterno, hanno un carattere irreale e allucinatorio[81]. Alla fine della rappresentazione, come i luoghi delle pubbliche esecuzioni, la scena del supplizio diviene lo spazio della festa dove si balla e si beve.

[78] I. Shacher, *The Judensau: A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*, London, The Warburg Institute, University of London, 1974; J. Margolin, *Le Juif comme incarnation du Diable dans l'imaginarie de la renaissance*, in M.T. Jones-Davies, a cura di, *L'Ètranger: identité et altérité aux temps de la renaissance*, Paris, Puf, 1966, pp. 39-64; C. Fabre-Vassas, *La bête singulière, les Juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994.

[79] R. Girard, *Job, the Victim of his People*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 115.

[80] *Il libro di Giobbe*, a cura di A. Luzzato, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 55-64; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 244-342.

[81] Corbin (*Le village des «Cannibales»*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 122-125) acutamente osserva, a proposito del cruento supplizio inflitto nel 1870 a un giovane nobile in un villaggio francese, che la «de-realizzazione della violenza, generata dal senso di colpevolezza che quella ispira, si inscrive facilmente nel processo di contenimento, d'interiorizzazione delle norme di comportamento di cui parla Norbert Elias [...] e prelude al trionfo della razionalitá moderna sull'immaginario post-medievale».

12. «Juden sind hier unerwünscht»[82]

La Sibilla, spesso confusa con i personaggi della zingara e dell'ebrea, era una maschera diffusa del carnevale europeo, soprattutto romano, e rappresentava sia la sfrenata sessualità femminile che lo stretto rapporto tra il Carnevale e l'oltretomba. In *Ein Spiel von dem herzogen von Burgund*, però, il personaggio della Sibilla riveste un ruolo più complesso e certamente funzionale ad un antisemitismo «politico». Folz era a conoscenza di quell'amalgama di mito, folclore e attualità che dava vita alla figura dell'Anticristo[83]. Folz non sapeva nulla degli oracoli sibillini pagani, testi scritti che rivestivano un ruolo sempre più rilevante nella Roma imperiale, ma forse si era imbattuto nelle versioni medievali dei testi sibillini giudeo-cristiani, sopravvissuti in redazioni di autori ecclesiastici cristiani.

Le profezie degli oracoli della Sibilla pagana riguardavano mutamenti dinastici nonché disastri incombenti per le città come per gli imperi; i testi medievali invece riguardavano soprattutto Cristo, il Messia, sia nella sua prima venuta che nel suo ritorno, la *Parousìa*. I temi politici degli oracoli sibillini pagani, però, non erano del tutto ignoti agli autori medievali e i nuovi testi sibillini redatti nel Medioevo, insieme con gli elementi apocalittici e messianici dei primi testi sibillini giudeo-cristiani, si attenevano sempre al tema imperiale. Come si deduce dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, la *Sibylla Tiburtina*, che aveva avuto un suo ruolo nella storia della Roma imperiale, aveva altresì il proprio posto nella storia della chiesa medievale. La Tiburtina veniva utilizzata spesso per i suoi temi storico-politici e in un testo del X secolo, il *Libellus de Antichristo* del monaco Adso, la sua figura forse subì un adattamento «ad uso della locale popolazione della Franconia occidentale e al re dei romani fu sostituita la dicitura *rex Francorum*»[84]. Questo oracolo medievale rientrava in una tradizione letteraria apocalittica che descriveva gli eventi della fine del mondo in un contesto attuale: la venuta dell'Anticristo come falso Messia sotto forma di un Anticristo ebraico che sarebbe nato nella tribù di Daniele per ricostruire Gerusalemme e regnare come falso profeta e falso Messia; la venuta dell'ultimo Imperatore del mondo, Costantino, che avrebbe regnato 112 anni e avrebbe conquistato il mondo per Cristo, sconfitto Gog e Magog e alla fine avrebbe consegnato l'Impero Cristiano a Dio Padre e a Gesù Cristo[85].

[82] Cartello posto all'ingresso di Norimberga, 1930 ca. Fotografia [F 21412] Leo Baeck Institute, Library, New York.

[83] B. McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 17.

[84] A.C. Gow, *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600*, Leiden, E.J. Brill, 1995, p. 101

[85] B. McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, cit., p. 26.

È chiaro che in *Ein Spiel von dem Herzogen von Burgund* Folz fa un uso similare dei temi sia apocalittici che storico-politici dei testi sibillini medievali. L'austera dama che disputa con gli ebrei e smaschera il falso Messia è infatti la *Sibylla Tiburtina*, la più nota delle dieci profetesse. È interessante qui notare che l'autorità della Sibilla come veggente e il tema stesso, *Teste David cum Sibylla*, venivano presentati al pubblico medievale soprattutto attraverso il sermone pseudo-agostiniano «*Sermo contra judeos, paganos et arianos*». In questo testo i i profeti dell'Antico Testamento che annunciano Cristo agli ebrei sono appaiati alla Sibilla che proclama la sua venuta ai Gentili soprattutto nel suo poema acrostico[86]. «*Contra Iudeos*» influenzò la liturgia medievale e, attraverso di essa, i testi teatrali dell'*Ordo Prophetarum*, che Folz, come già detto, conosceva, sia in latino che in volgare, e nei quali le Sibille entrano in scena con i profeti per sconfiggere l'Anticristo[87].

In un passaggio chiave che rivela sia la «competenza in questioni sibilline» di Folz, sia la sua conoscenza delle leggende dei «giudei rossi», la *grande dame* della profezia, prima di somministrare le ordalie, contraddice la pretesa del Messia di essere della «tribù di Davide» e rivela che in effetti è della tribù di Daniele, una delle Dieci Tribù d'Israele scomparse, e implicitamente Gog e Magog[88]. Nel *gran finale* la presenza dei «pagani» come giurati e «vergini» mira a dare all'ambientazione apparentemente solo di corte un'atmosfera sia «greco-romana» che «imperiale». Nel quadro dell'apocalitticismo cristiano antisemita, le sfumature imperiali dell'ambientazione di corte, la presenza del giovane principe, «Duca di Borgogna», Filippo il Buono (1478-1506), dedicatario della commedia, composta tra il 1486 e il 1493, svelano un più «nobile» scenario politico dietro l'orrida farsa: Folz implicitamente raffigura il Duca di Borgogna come l'ultimo Imperatore del mondo, che non si limiterà come fece Alessandro Magno a segregare gli ebrei alleati di Gog e Magog, ma li sterminerà e consegnerà a Gesù Cristo un impero cristiano purificato. Tale è quindi il significato «politico» di questa malvagia *pièce* teatrale, cui potrebbe aver assistito l'Imperatore Massimiliano I d'Asburgo (1459-1519), padre del Duca di Borgogna, quando visitò Norimberga nel 1491[89].

86 *Ibidem.*

87 Cfr. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. II, pp. 125-171 e M. Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiane*, Milano, Bompiani, 1942. In Italia ancora nel 1449 si trova un *Dramma dell'Annunciazione* con nove Sibille, vedi M. Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiane*, cit., pp. 196-215.

88 Il Messia: «Io discendo dalla stirpe di Davide». La Sibilla: «Ma è la stessa del nostro Salvatore Gesù. Quindi deve essere una bugia, poiché sta scritto che dal falso Anticristo discende la nazione maledetta di Daniele» (H.A. von Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, cit., n. 174, pp. 5-12).

89 E. Wenzel, «*Do worden die Judden alle geschant*». *Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1992, p. 237 e E. Catholy, *Fastnachtspiel*, cit., p. 208).

Nel 1499 il Consiglio municipale riuscì finalmente a convincere l'Imperatore a espellere dalla libera città imperiale una delle comunità ebraiche più grandi e più prospere d'Europa[90]. Gli ebrei sarebbero tornati a Norimberga nel 1850.

[90] G. Strauss, *Nuremberg in the Sixteenth Century*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1976.

Fig. 1. «L'assalto alla Hölle» da un resoconto del Carnevale di Norimberga 1449-1539. Miniatura su carta, inchiostro e acquerello. Stadtbibliothek di Norimberga, MS. Nor. K. 444.

Fig. 2. Il Selvaggio. Miniatura da un libro dello Schembart, 1500 ca. Oxford, The Bodleian Library, Ms. Douce 346, fol. 262r.

Fig. 3. Arazzo Germania (Alsazia o Strasburgo?), «Uomini selvatici e mori», 1440 ca. Museum of Fine Arts, Boston. Charles Potter King Fund, 54.1431, Photograph ©Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 4. Planisfero Circolare di Andrea Wallsperger, 1448, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Pal. Lat. 1362/B.
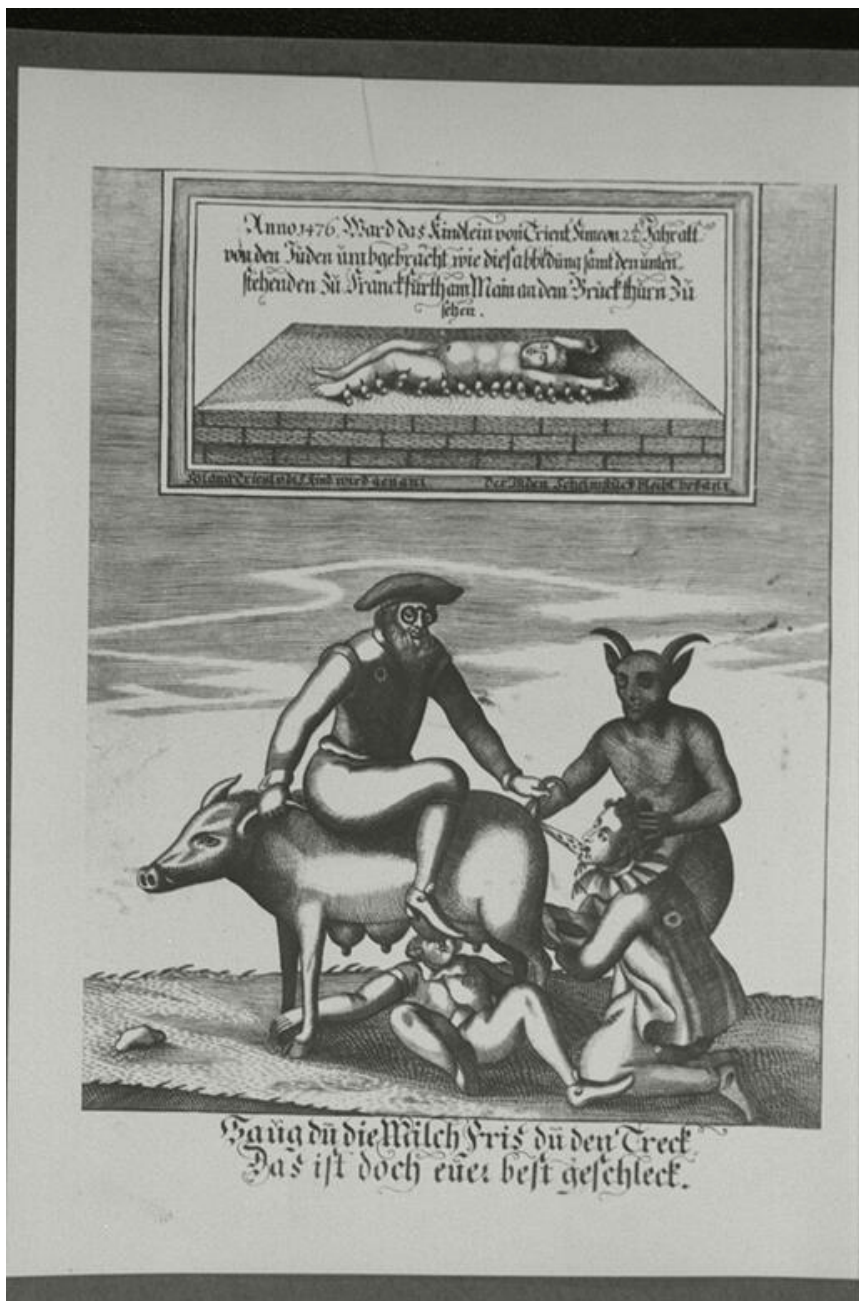
Fig. 5. «Das Kindlein von Trient». Raffigurazione del Martirio di Simone da Trento del 1475 e della «Judensau» (1476). AS-4, Stadtarchiv Frankfurt am Main.

Fig. 6. Judensau, 1475, Historisches Museum Frankfurt am Main.